



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, CULTURAS E
ESPACIALIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, CULTURAS E ESPACIALIDADES

LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA

O TEATRO GUARANY DA VILA NOVA DE ARRONCHES, CEARÁ (1874-1905)

FORTALEZA – CEARÁ

2024

LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA

O TEATRO GUARANY DA VILA NOVA DE ARRONCHES, CEARÁ (1874-1905)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História, Culturas e Espacialidades do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE) do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

Orientadora: Prof.^a Dra. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves.

FORTALEZA – CEARÁ

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo SidUECE, mediante os dados fornecidos pelo(a)

Lucena, Lucio Jose de Azevedo.

O Teatro Guarany da Vila Nova de Arronches, Ceará (1874 - 1905) [recurso eletrônico] / Lucio Jose de Azevedo Lucena. - 2024.

182 f. : il.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico Em História, Culturas E Espacialidades, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves.

1. Teatro Guarany. 2. Vila Nova de Arronches (Parangaba, Ceará). 3. História Cultural. 4. século XIX. 5. Ensino de História.. I. Título.

LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA

O TEATRO GUARANY DA VILA NOVA DE ARRONCHES, CEARÁ (1874-1905)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História, Culturas e Espacialidades do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE) do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de Concentração: História, Culturas e Espacialidades.

Aprovada em: 05 de julho de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (Orientadora)

PPGHCE - Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof.^a Dr.^a Valéria Aparecida Alves (Interno)

PPGHCE - Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof.^a Dr.^a Francimara Nogueira Teixeira (Externo)

PPGArtes - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE

Dedico à minha mãe Terezinha José de Azevêdo e a meu pai Sebastião Esequiel de Lucena (*in memoriam*).

Igualmente, ao artista oitocentista ator e diretor Eduardo Alvares da Silva e seu elenco da homônima Associação Dramática (aos artistas Virginia de Barros, Filonilha de Paiva, Joaquina Emília de Medeiros, N.N, José Leão, António José Mendes Paiva, Antônio Joaquim Siqueira Braga, Antônio Rodrigues dos Santos, Santiago, Costa, Vicente e Soares de Mello). À memória do Teatro Guarany e a meu querido bairro Parangaba.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e minha plena saúde... Pelo Teatro!

À minha família, meus pais Sebastião Esequiel de Lucena e Terezinha José de Azevêdo (*in memoriam*) muito fizeram por mim em vida, quanto aos meus estudos em escola pública.

À minha irmã Luciene de Azevêdo Lucena, companheira de todas às horas em que preciso, em nossa velha Parangaba nós ainda moramos, especificamente, agora, que estamos órfãos de amor materno há quatro anos.

Ao curso Mestrado Acadêmico em História, Culturas e Espacialidades e seu corpo docente em suas inúmeras contribuições de pesquisa ao Estado do Ceará ao longo de sua reconfiguração e (r)existência em campo de ensino/acadêmico à formação profissional/docente, meus agradecimentos.

À Prefeitura Municipal de Fortaleza/Secretaria Municipal de Educação (SME) em promover o convênio com a Universidade Estadual do Ceará, tendo em vista a minha seleção e participação no curso de mestrado ofertado em parceria, à obtenção *parcial* de afastamento de minhas funções docentes (200h/aula) ao longo de 23 anos de atuação como professor de Arte/Educação, bem como professor colaborador em rede pública de ensino municipal aos assuntos voltados à arte e seu ensino/educação.

À Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC-CE) por ter concedido o afastamento *total* de minhas funções laborais (100h/aula) como Professor de Arte para a realização desse primoroso estudo. Para ambas as instituições manifesto minha total gratidão por compreender essa fase importante de vida pessoal/acadêmica como firmação de mais uma ação em políticas de formação continuada de professores(as) em serviços.

À professora orientadora Profa. Dra. Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves, pelo seu rigor técnico, paciência e dedicação às inúmeras observações dadas, além de correções à temática de pesquisa em prol de seu teor científico, obrigado!

À professora Dra. Valéria Alves (PPGHCE-UECE) presente em todos os meus momentos acadêmicos em curso/coordenação/disciplina, pela cumplicidade em favor de meu aprendizado entre a História/Estágio e seu Ensino; também, sua presença marcante de suma importância à Banca de Qualificação e Defesa, com valiosas contribuições; o meu muito obrigado!

Agradecimentos em especial à professora Dra. Francimara Nogueira Teixeira (PPGArtes do IFCE), como pessoa e profissional do campo das artes/Teatro e em pesquisa científica, membro da atual Banca de Defesa desta dissertação, por sua aceitação; muito obrigado, Fran, de coração!

Agradeço à Profa. Dra. Sílvia Márcia Alves Siqueira, pela sua participação em minha Banca- (fase de etapas de seleção ao referido curso de mestrado), bem como suas valiosas aulas docentes ao campo da Linha desta pesquisa: *Espaços, Sociedades e Experiências*. E junto à vice coordenação do Curso. Muito obrigado!

Ao Prof. Dr. Manoel Carlos Fonseca de Alencar (PPGIHL-UECE) como componente da banca examinadora no Exame de Qualificação-2023; membro suplente da atual Banca de Defesa; grato pelas valiosas colaborações atribuídas e sugestões concedidas.

À Hemeroteca Digital do Brasil (HDB) por disponibilizar seu acervo digital tão precioso e valioso para consulta pública e possibilitar a nossa difícil viagem em construção de narrativas históricas para realização desta investigação aos futuros leitores.

Aos meus amores em Casa Branca, sob “Longa Jornada Noite Adentro” em companhias deles sobre a mesa Nina Maria, Mimoso Maria, Cinzinha Maria, ao pé da mesa, Raimundinho Maria, por sua deficiência visual.

Ao “quarteto” criado durante o PPGHCE/SME, em que estive – “Bendito entre as mulheres” – Lireda França (amiga de tantas jornadas e reencontros pela lida da arte/ensino/educação), à Socorro Nogueira e Gabriele Araújo pelos informes atuais da SME, conjuntamente, aos estudos e vida nossa docente, agradecido.

Aos colegas do curso e amigo Marcelo Bonavides, pela presteza e a atenção, a Thiago Medeiros e Noélio Alves, pelas discussões desenvolvidas, todos à atenção, solidariedade e empenho de informações em assuntos discentes no decorrer de estudos nossos em semestres. Obrigado!

“Segundo o ator brasileiro Procópio Ferreira (1898-1979), ‘A história de nossos grandes artistas do passado tem que ser escrita, portanto, em retalhos catados aqui e ali, pacientemente, num mosaico de ideias e de episódios’ (FERREIRA, 1979, p. 35). Para a história do pequeno Theatro Guarany e artista Eduardo Alvares da Silva (?-1899) a construção dessas histórias não foi diferente. E fez-se necessário ser garimpados e alinhados – Conectados ao tempo/espço: presente- passado.

É uma pena que não escreveram quase nada sobre ele(s) no passado-presente...

E o melhor, coube a nós o desafio, mesmo que, brevemente.”

(Lúcio Leonn, 2024)

RESUMO

O estudo compreende a análise dos aspectos históricos, culturais e as transformações urbanas ocorridas na antiga cidade de Vila Nova de Arronches, atual bairro da Parangaba, no Ceará, a partir da fundação no ano de 1874 e das práticas culturais e de sociabilidades envolvendo o “Theatro Guarany”, até as últimas informações colhidas nas fontes no ano de 1905. Buscou-se trabalhar com a metodologia comparada e conectada a fim de facilitar a interpretação das fontes históricas e do material bibliográfico disponível. As fontes utilizadas na investigação foram os jornais de época, levantados a partir de acervo da Hemeroteca Digital do Brasil e os memorialistas cearenses. Concluímos que o Teatro Guarany, com seus agentes envolvidos à época, introduziu a Vila Nova de Arronches no mapa da diversão no Ceará, com transformações urbanas na cidade a partir da construção do edifício teatral, da construção da linha férrea que interligou Fortaleza à Vila, na circulação “nacional” e transnacional dos sujeitos e das práticas teatrais. Apresenta-se também, possíveis caminhos em relação ao Ensino de História e este tema, trabalhando com a interdisciplinaridade e com eixos geradores de processos sociais e culturais a partir da temática de investigação e sua abordagem. A pesquisa é resultante do convênio firmado entre o PPGHCE (UECE) e a Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF), através da Secretaria Municipal da Educação (SME).

Palavras-chave: Teatro Guarany; Vila Nova de Arronches (Parangaba, Ceará); História Cultural; século XIX; Ensino de História.

ABSTRACT

The study comprises the analysis of historical, cultural aspects and the urban transformations that occurred in the old city of Vila Nova de Arronches, current neighborhood of Parangaba, in Ceará, from the foundation in 1874 and the cultural and sociability practices involving the “Theatro Guarany”, until the latest information collected from the sources in 1905. We sought to work with a comparative and connected methodology in order to facilitate the interpretation of historical sources and available bibliographic material. The sources used in the investigation were period newspapers, collected from the collection of the Hemeroteca Digital do Brasil and memoirists from Ceará. We conclude that the Guarany Theater, with its agents involved at the time, introduced Vila Nova de Arronches to the entertainment map in Ceará, with urban transformations in the city following the construction of the theater building, the construction of the railway line that connected Fortaleza to the town, in the “national” and transnational circulation of subjects and theatrical practices. It also presents possible paths in relation to History Teaching and this topic, working with interdisciplinarity and with axes that generate social and cultural processes based on the research theme and its approach. The research is the result of the agreement signed between PPGHCE (UECE) and the Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF), through the Secretaria Municipal da Educação (SME).

Keywords: Guarany Theater; Vila Nova de Arronches (Parangaba, Ceará); Cultural History; nineteenth century; Teaching of History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Planta organizada por Silva Paulet (1818)	16
Figura 2 –	Estrada de calçamento para Porangaba.....	34
Figura 3 –	A Estação de Vila de Porangaba em 1900.....	36
Figura 4 –	Mapa indicativo dos teatros na cidade de Fortaleza em 1870 - 1880.....	43
Figura 5 –	Anúncio de divulgação da abertura do “Theatro Guarany” e seu espetáculo inaugural.....	57
Figura 6 –	Anúncio de divulgação do trem de Baturité para Arronches.....	64
Figura 7 –	Fachada do imóvel atual onde funcionou o “Theatro Guarany”	126
Figura 8 –	Quadro histórico e cultural (Ficha nº 1 -Teatro Guarany): sugestão.....	142
Figura 9 –	Salão Paroquial da Igreja Matriz da Parangaba em 1915.....	156
Figura 10 –	Fachada atual do imóvel onde funcionou o “Theatro Guarany”	159

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HDB	Hemeroteca Digital do Brasil
MAHIS	Mestrado Acadêmico em História
UECE	Universidade Estadual do Ceará
S.P.D.	Sociedade Particular Dramática
UNILAB	Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
COBAL	Companhia Brasileira de Alimentos

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	ANTECEDENTES HISTÓRICOS-CULTURAIS DA VILA NOVA DE ARRONCHES E O TEATRO GUARANY.....	28
2.1	Uma vila em transformação	30
2.2	Os teatros do século XIX como espaços de sociabilidade.....	38
2.3	A inauguração do Teatro Guarany em 1874	54
2.3.1	A prática cultural no Teatro Guarany	66
2.3.2	Entre o período de 1874 e 1890.....	68
3	EMPRESÁRIOS, COMPANHIAS, ATORES, ATRIZES, ESPETÁCULOS E A MÚSICA APRESENTADA NO TEATRO GUARANY.....	84
3.1	Práticas teatrais, musicais e os sujeitos atuantes no teatro Oitocentista.....	85
3.2	O empresário Eduardo Alvares da Silva e sua Associação Dramática.....	105
3.3	Práticas sociais e teatrais depois de 1890.....	112
4	O ENSINO DE HISTÓRIA E O CAMPO DE PRÁTICAS DOCENTES: A INTERDISCIPLINARIDADE E AS PRÁTICAS TEATRAIS.....	129
4.1	As práticas pela BNCC - Diálogos possíveis entre o ensino de história?.....	131
4.2	As práticas culturais em vivências de memórias e narrativas do hoje: os caminhos em lugares de teatros da Fortaleza do século XIX – Parangaba ao Centro de Fortaleza.....	139
4.3	A prática teatral do “antigo e belo” (Duetto) “O Meirinho e a pobre” como proposta para o Ensino de História.....	147
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
	REFERÊNCIAS.....	163
	APÊNDICE A – REPRESENTAÇÕES NO TEATRO GUARANY, ARRONCHES-CEARÁ (1874-1905)	172

APÊNDICE B - TEXTO DO “ANTIGO E BELO” (DUETO) “O MEIRINHO E A POBRE”, CANTADO NO TEATRO GUARANY, A 4 DE OUTUBRO DE 1874, PELOS ARTISTAS SIQUEIRA BRAGA E VIRGÍNIA DE BARROS	179
APÊNDICE C - QUADRO HISTÓRICO E CULTURAL (FICHA Nº 1 - TEATRO GUARANY)	181

1 INTRODUÇÃO

A presente investigação, “O Teatro Guarany da Vila Nova de Arronches, Ceará (1874 - 1905)” é um desdobramento da pesquisa auxiliar nível I, “Formação docente em História Social da Cultura a partir dos teatros e suas sociabilidades em Fortaleza do século XIX”, proposto em projeto de pesquisa pela prof.^a Dr^a Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves, no qual fui selecionado para participar desse programa de capacitação docente em serviço, como professor oriundo do quadro efetivo do magistério (PMF/SME). O projeto de investigação integra o convênio entre o Programa de Pós-graduação em História, Culturas e Espacialidades da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e a Secretaria Municipal da Educação (SME). Sendo assim, a presente pesquisa resulta deste convênio PPGHCE-UECE/PMF-SME e buscamos apontar, através da reflexão/ação em práticas de atividades para formação docente via processo de ensino-aprendizagem, o tema estudado (História Social da Cultura a partir dos teatros e suas sociabilidades em Fortaleza do século XIX), principalmente, a partir do objeto temático, o Teatro Guarany.

A escolha em estudar o teatro Guarany do antigo povoado de Arronches, atual Parangaba, partiu da leitura da tese de doutorado da prof.^a Inez Martins Gonçalves (2017), em que me deparei com esse espaço e constatei a sua presença nas fontes históricas dos jornais.

Em Arronches, região vizinha à Fortaleza, existia o teatro Guarany no qual era comum os diretores do estabelecimento contratarem a banda da polícia para tocar no trajeto do trem que saía de Fortaleza em direção ao teatro, levando os espectadores para dentro do lugar (GONÇALVES, 2017, p. 276).

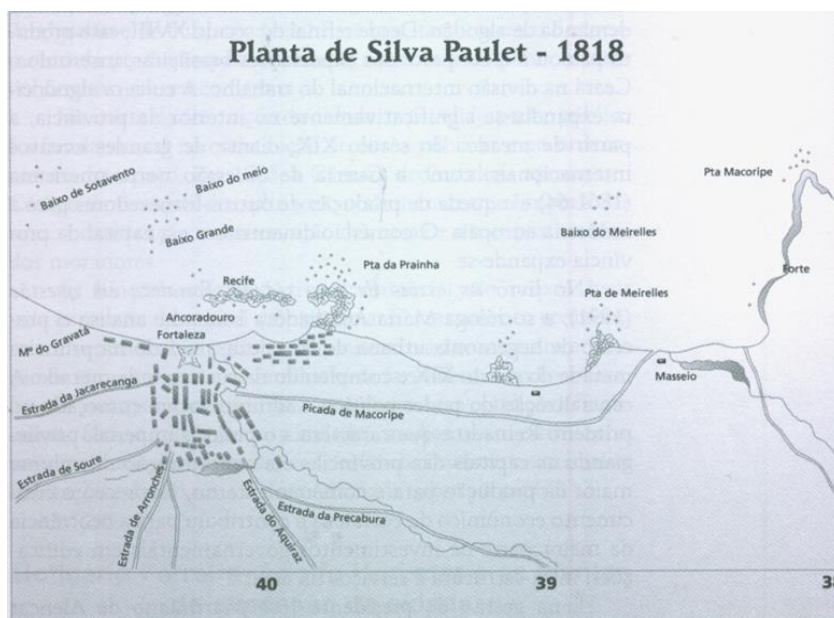
Nos livros de memorialistas e pesquisadores que discutem a cidade de Fortaleza como o livro “Ceará mestiço” de Oswald Barroso (2019), os três livros do teatrólogo Marcelo Farias Costa, “História do teatro cearense” (1972), “A Cronologia do teatro cearense” (2014) e a “História do teatro cearense” (2017), o livro “História do teatro, 1880-1910” do ator Ricardo Guilherme (1981) ou na Revista de Comunicação Social sobre “História do teatro cearense” de Erotilde Honório (1979), todos documentam sobre a historiografia do Teatro Cearense em termos de longa duração, mas não registram informações sobre a existência do Teatro Guarany na antiga Vila Nova de Arronches. No mais recente livro que trata da arquitetura e dos lugares de edifícios teatrais existentes na

cena da cidade de Fortaleza antiga, a obra “Onde mora a cena cearense” de Hiroldo Serra (2012), nem mesmo ele cita o prédio do Teatro de Arronches.

Raimundo Girão (1979) menciona o teatro Thaliense como sendo o primeiro teatro do Ceará, construído em Fortaleza em 1830 e que “até 1872 resistiu o Taliense” (GIRÃO, 1979, p. 140), sendo o único do Ceará na época. Sem o teatro Thaliense, a cidade de Fortaleza carecia de um novo teatro, com temporadas que pudessem promover a “distração” de seus habitantes. O novo teatro Guarany surgiu em 1874, na “distante” Vila Nova de Arronches.

O autor Francisco Clébio Rodrigues Lopes, discorre sobre a povoação analisando-a como um lugar “de passagem” (Figura 01), pois a localidade servia para conectar Fortaleza ao sertão, como local de parada, descanso para os viajantes no longo percurso até o interior da província (LOPES, 2006, p. 60). A vila não pertencia ao dia a dia dos habitantes de Fortaleza, porém, igualmente, nem representava o sertão longínquo (OLIVEIRA, 2021, p. 70). É no contexto de estar entre, de ir e vir à Fortaleza, que a cidade de Arronches se transformará cotidianamente. Segundo Cláudia Freitas de Oliveira a povoação de “Arronches estava inserida em outra construção de espacialidade da província cearense, distinta da capital” (OLIVEIRA, 2021, p. 39), situada a poucos quilômetros a sudoeste de Fortaleza (OLIVEIRA, 2021, 39). Com a construção da Estrada de Ferro de Baturité, iniciada em 1870 e fundada em 1873, a Estação de Arronches demonstrou ser um novo fator de transformação urbana do povoado à cidade.

Figura 01 – Planta organizada por Silva Paulet (1818)



Fonte: COSTA, 2005 *apud* LOPES, 2004, [Fig. 6], p. 99.

“As estradas de Arronches, Aquiraz e Soure ligavam a Capital da Província ao restante do Estado, assumindo importante papel na organização do espaço da Cidade, pois orientaram e dimensionaram o crescimento de Fortaleza” (LOPES, 2006, p. 99). Neste caso, é possível observarmos na planta de Paulet (1818), que a Estrada de Arronches (atual extensão da Av. João Pessoa com Av. da Universidade) destinava-se como um caminho único entre a passagem de ida-volta ao “distante” povoado de Arronches e a cidade de Fortaleza e vice-versa.

Ao analisarmos o livro de Marcelo Costa, o “História do teatro cearense” (2017) em sua segunda edição, revista e aumentada, observamos que é uma obra que contempla de forma bastante extensa a História da arte dramática cearense, demonstrando que no Ceará existe uma história de práticas teatrais que não está contemplada nos livros publicados por editoras de outras cidades brasileiras, principalmente as do Rio de Janeiro e São Paulo.

Na edição de 2017, Costa divide o trabalho por fases. Na 1ª fase, compreendida entre 1830 e 1910, até a inauguração do Theatro José de Alencar, o teatrólogo documenta os primórdios da atividade teatral no Ceará e seus espaços como o Teatro Concórdia (1830), Teatro Thaliense (1842), Teatro de Icó (1860), Teatro União, em Aracati (1859?), Teatro Apolo Sobralense (1867) (COSTA, 2017, p. 27-38), dentre outros. Segue para Sobral, mencionando o Teatro São João (1880) e retoma à capital com o Teatro São José (1876),

este “inaugurado em março pela Sociedade Dramática de Antônio Joaquim da Siqueira Braga” (GUILHERME, 1981, p. 9 *apud* COSTA, 2017, p. 47)¹.

Como se vê, não há nenhuma informação histórica sobre a existência do Teatro Guarany (1874) entre nós nem dos espetáculos apresentados por lá. Em seguida, o autor cita o Teatro de Variedades (1877) e o Teatro São Luiz (1880)², ambos em Fortaleza, e o Teatro no Crato (1887) (COSTA, 2017, p. 48-56). O livro, exclusivamente, documenta bem e dá visibilidade histórica dos teatros criados no interior da capital Fortaleza, entretanto, não possui informação ou dados históricos sobre o nosso objeto de pesquisa, o Teatro Guarany da povoação de Arronches, a partir do ano de 1874.

Nos estudos dos memorialistas cearenses, no artigo “Porangaba” (1901), Antônio Bezerra de Menezes³ foi o único que evidenciou a existência do Teatro Guarany em Arronches. Menezes relata no artigo que, ao norte, na Vila de Porangaba, havia um teatrinho “denominado de Variedades, no qual se tem representado esplendidos espectáculos” (MENEZES, 1901, p. 63). Supõe-se que o memorialista cearense esteja a se referir ao Teatro Guarany. O título “Variedades” representa os gêneros de espetáculos apresentados naquele palco configurado no século XX. O livro de Menezes descreve ainda a cidade de Fortaleza e a Vila de Porangaba do início do século XX.

No domingo, no dia 28 de junho de 1874, às 6:30 da tarde – o “Theatro Guarany” foi inaugurado na pequena e distante Vila Nova de Arronches⁴ cujo terreno, inicialmente, foi comprado e doado pelo morador e benemérito capitão “Manuel Francisco da Silva Albano” (GIRÃO, 1975, p. 34).

¹ Discordamos de Costa e Guilherme que mencionam que o Teatro São José tenha sido inaugurado em 1876. Em nossa pesquisa, as fontes evidenciam que o referido Teatro São José foi inaugurado em 2 de dezembro de 1874 pela Associação Dramática da Empresa Eduardo Alvares (*Cearense*, Fortaleza, 2 de dezembro de 1874, p. 4). O citado artista Siqueira Braga veio, inclusive, a realizar sua estreia, em conjunto com a atriz D. Joaquina Emília, no dia 20 de setembro de 1874, com a Empresa Eduardo Alvares. Siqueira participou, do drama em 5 atos, escrito por Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, intitulado “O Médico das Crianças”, encenado no palco do Teatro Guarany em setembro de 1874 (*Constituição*, Fortaleza, 20 de setembro de 1874, p. 4). Outras fontes demonstram que Braga criou para si (após a partida da Empresa Eduardo Alvares) uma Sociedade Dramática em favor de atuar no Teatro São José, de Fortaleza. Sob sua direção artística, ele empresariou seus espetáculos a partir de fevereiro de 1875 (*Constituição*, Fortaleza, 24 de fevereiro de 1875, p. 4).

² Segundo a pesquisadora Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (2017, p. 119), o Teatro São Luiz foi fundado em 1879, diferentemente do que mencionaram Raimundo Girão e Marcelo Costa que registram que o Teatro São Luiz foi fundado em 1880 (GIRÃO, 1997, p. 141 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 119; COSTA, 2017, p. 53). A pesquisadora encontrou dois jornais da época os quais apresentavam anúncios de espetáculos no Teatro São Luiz para o ano de 1879. Um deles, o do dia 24 de abril de 1879, foi “oferecido às famílias cearenses e em benefício do ator Lima” (*Cearense*, 23 de abril de 1879, p. 4 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 119).

³ MENEZES, Antônio Bezerra de. Porangaba. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Typographia Studart, tomo 15, 1901.

⁴ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4.

Pelo exposto, posso dizer que a investigação é original no que diz respeito à temática da pesquisa, e está baseada em fontes impressas de jornais digitalizados da época sobre o referido teatro, em textos de memorialistas referentes ao período e na historiografia mais abrangente sobre o tema “teatro”. Da delimitação temporal, a pesquisa inicia-se no ano de 1874 porque é a data de abertura do Teatro Guarany. As fontes mencionam sobre a estreia do espaço, sobre sua construção, da presença do arrendatário e da futura vinda da Associação Dramática Eduardo Alvares e seus atores⁵. O estudo finaliza no ano de 1905 quando, pela fonte registrou-se a última informação sobre o Teatro, quando da atuação daquele suposto espaço para a “troupe de amadores” e sua “chistosa representação cômica intitulada – A Sogra”, apresentado no espaço denominado em 1905 de Vila de Parangaba⁶. Em relato anterior de 1897, um grupo de artistas dirigido pelo ator Madureira, estreia no “theatrinho de Parangaba”, o drama “O Pai Desnaturado”⁷.

A escolha pelo objeto justifica-se pelas minhas afinidades pessoais, pois sou oriundo do bairro da Parangaba, na cidade de Fortaleza (Ceará) – residente, e tenho apreço pelas memórias do lugar, pelos processos históricos do bairro desde tenra idade. Além disso, desenvolvo atividades de ator na cidade e professor de Arte, em uma das escolas do referido bairro há muito tempo.

O estudo compreendeu os aspectos históricos, culturais e as transformações urbanas ocorridas na Vila Nova de Arronches (atual bairro da Parangaba) iniciando com a fundação e movimentação no Teatro Guarany nos anos de 1874 a 1905. A pesquisa encontra-se inserida na área de estudos da História Cultural, na linha de Espaços, Sociedades e Experiências, tendo por objeto de pesquisa o referido Teatro como um catalisador de fenômenos culturais e artísticos de seu tempo e espaço.

Quanto as questões da pesquisa, perguntamo-nos sobre quais os motivos que levaram os responsáveis locais a construírem um teatro na vila de Arronches sendo esta localidade pequena e distante da cidade de Fortaleza? Quais os possíveis desenvolvimentos socioeconômicos e culturais que proporcionaram para a cidade de Arronches com a construção do teatro Guarany? De que maneira a construção da Via-férrea de Baturité

⁵ *Cearense*, Fortaleza, 21 junho de 1874, p. 2.

⁶ “Em Parangaba anteontem uma *trupe* de amadores deliciava a plateia. – *A Sogra*, chistosa comédia que satisfaz a expectativa geral. Nos papéis as excelentíssimas senhoras d. d E. Braga e I. Santos, “nos papeis de Sogra e Filho”, muito bem atuados. Ao término do espetáculo, o “gracioso e interessante *duo-dos-patos*”, pelos amadores José Theophilo Sobrinho e a simpática atriz Isabel Santos” (*Jornal do Ceará: Político, Commercial e Noticioso*, Fortaleza, 13 de fevereiro de 1905, p. 2).

⁷ *A República*, Fortaleza, 10 de setembro de 1897, p. 1.

auxiliou o deslocamento de habitantes de Fortaleza para assistir aos espetáculos apresentados no Teatro Guarany? Como o Teatro Guarany integralizou socialmente e culturalmente a povoação de Vila Nova de Arronches, ou mesmo, de Fortaleza?

Optamos pela abordagem da História Cultural e, conjuntamente com os demais historiadores interligados a essa perspectiva conceitual em consonância com a linha de pesquisa “Espaços, Sociedades e Experiências”. Nossa opção justifica-se porque o campo da História Cultural “têm possibilitado novas perspectivas para o estudo historiográfico da Cultura” (BARROS, 2005, p. 135). Para o historiador britânico Peter Burke, “o historiador cultural abarca artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar” (BURKE, 2005, p. 8). Proporemos alcançar, brevemente, os espaços de cena entre o drama e a comédia ao elemento musical presente (*ouverture*) no Teatro Guarany, juntamente com outras “práticas”, “representações” e “apropriações” sob os conceitos de Roger Chartier.

Os conceitos sobre práticas, representações e apropriação são três termos que juntos “permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais, além de chamarem a atenção para o dinamismo destes fenômenos” (BARROS, 2005, p. 135). Para Roger Chartier (1988) a história cultural tem como principal foco discernir como diferentes lugares e épocas de uma sociedade foram edificadas, refletidas e compreendidas em sua visão de mundo (CHARTIER, 1988). Buscar entender a inter-relação social e seus aspectos constitutivos da cultura local e o mundo real, entre seus agentes e a maneira como eles se dão, nessa ação transformadora entre os pares, no lugar de origem, ou na sociedade compartilhada e retratada àquele tempo.

As “práticas” se dão a partir da interação de grupos sociais e seus laços hegemônicos ou contraditórios. Deve-se “caracterizar práticas que se apropriam de modo diferente dos materiais que circulam em determinada sociedade” (CHARTIER, 1988, p. 136). Uma das práticas culturais ocorridas junto ao público cearense no século XIX diz respeito aos espetáculos teatrais apresentados enquanto gênero de distração aos frequentadores, apresentados no edifício do teatro Guarany em Vila Nova de Arronches. Este teatro dá continuidade às práticas teatrais na província após a derrubada do teatro Thaliense em 1872.

Outra prática social difundida entre Fortaleza e Arronches, antes mesmo da existência do teatro na vila ser edificado foram os passeios à Arronches em busca de saúde e equilíbrio mental em visita à região. O meio de transporte por via férrea promoveu o espaço teatral como diversão e apontou, de forma favorável, as mudanças urbanas, suas práticas sociais e culturais, ajudando para que os hábitos se personificassem, unindo o povoado à

urbanização da cidade, ao encontro de favorecer as práticas culturais promovidas no e pelo Teatro Guarany. As práticas assimiladas e apropriadas referentes as transformações sociais do povoado da Vila Nova de Arronches partiram do campo para assumir os “ares de cidade”.

Quanto ao conceito de “representações”, Roger Chartier compreende como pertencente “ao mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que se forjam” (CHARTIER, 1988, p. 17). A própria construção do teatro Guarany, mais uma vez, surge a partir de um grupo forjado. O terreno foi doado pelo benemérito local, o Sr. Manuel Albano e tendo à frente o major residente José Feijó de Mello [Júnior]⁸ como dono. Este último demonstrava a importância que tinha a ideia de um teatro enquanto espaço social e político, para impor respeito à população por ser o major deputado da província, para dar visibilidade às práticas culturais promovidas pelo teatro em prol dos habitantes de distintas localidades. Nos jornais da época, o teatro era representado como propriedade do major Mello. A abertura do teatro Guarany representou a “cura dos grandes teatros fechados”⁹ à população. A doação do terreno do teatro por Manuel Albano reforçou a imagem representativa de “homem de poder” ou mesmo dos membros de sua família que galgaram cargos públicos, imagem compartilhada não somente com a comunidade de Arronches, mas com Fortaleza ao longo de sua transformação social e espaço territorial urbano.

Sobre a historiografia ligada ao tema “teatro”, destacamos o livro *É lá que se Representa a Comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770 - 1822)*, de Rosana Marreco Brescia (2012, p. 44-45) em que a autora discute o “sistema de administração teatral”, herança advinda não só do século XVIII, mas também como modelo a ser seguido para o século XIX, em que viria a ser utilizado por toda América portuguesa. Os teatros públicos

⁸ Nos jornais cearenses da década de 1860 pode-se inferir o “Júnior”, em alusão a diferenciar pai e filho de mesmo nome. Isto é, ocorrido durante um certo período demarcado de vida de ambos. No *Pedro II*, lemos em notícia: “[...] – Tendo José Feijó de Mello Junior contratado com esta presidência na thesouraria de fazenda os reparos da estrada de Maranguape, e não tendo ainda vindo o credito [...]” (*Pedro II*, Fortaleza, 18 de setembro de 1860, p. 2). Faz-se importante essa distinção entre os nomes para se garantir uma maior clareza historiográfica entre o tempo e espaço de cada um (enquanto sujeito histórico de sua época e de contribuição pessoal local), também, em prol de fundamentos precisos via fontes em documentação revisada à História (Cultural) do Ceará, acerca de processos de mudança e permanência dos citados nomes. Quanto ao pai, em dois anos posteriores de 1860, novamente, o *Pedro II* deflagrou a notícia: “Obito. – No dia 1º [de agosto de 1862] faleceu o Sr. major José Feijó de Mello [pai], victima dos padecimentos, que lhe trouxerão [*sic*] uma longa paralisia. Era um cidadão respeitável, [...] e cuja vida se prende a alguns acontecimentos importantes d’esta e da província de Pernambuco, [...]” (“Noticiário”. *Pedro II*, Fortaleza, segunda-feira, 4 de agosto de 1862, p. 3).

⁹⁹ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

de Lisboa foram construídos por particulares e arrendados a empresários que se ocupavam da produção de espetáculos e da exploração de renda financeira dessas casas. De fato, os donos dos teatros delegaram à figura do empresário o aval do exercício da gestão e as problemáticas inerentes à pesada máquina de captação e produção.

Sob o conceito de “apropriação”, Chartier compreende o termo como “uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1988, p. 26). Em diálogo com o texto de Rosana Marreco Brescia (2012, p. 44-45) e conectando o conceito de apropriação com o nosso objeto de estudo, o “sistema de administração teatral” em Portugal e que apareceu no século XVIII e XIX em toda América portuguesa pode ser detectado no teatro Guarany pelo major Mello. Como empresário do Teatro, aquele encarregado de produzir os espetáculos e a divulgação do local tínhamos o empresário Eduardo Alvares e sua Associação Dramática que realizou temporadas do Teatro Guarany.

O drama e a comédia sofreram “apropriações”, seja no palco da apresentação, seja no texto encenado. O drama tinha destaque como elemento principal de recepção junto ao público para, em seguida, vir a comédia, como finalização de espetáculo, considerado texto mais curto. Outra maneira de apropriação cultural foi a utilização de uma música de abertura denominada *ouverture*, a funcionar como anúncio, preparação da cena, antes do drama. Quanto ao texto encenado, eles também revelavam traços de apropriações, tanto no que diz respeito às traduções quanto aos elementos de escrita, ao utilizarem o gênero paródia de grandes espetáculos, como as óperas representadas entre os teatros de camarotes. É na imaginação de Frederico Severo, artista local, que este tipo de espetáculo satirizado se consolidará, especialmente, a partir da década de 1880.

Na pesquisa, discutiremos os espaços de sociabilidades experienciados, seus frequentadores, artistas e companhias dramáticas itinerantes, bem como, brevemente, as práticas de passeios, os clubes literários, dentre outros. Segundo Marco Aurélio Ferreira da Silva a vida urbana torna-se “cada vez mais mundana”. Se antes, frequentava-se o aconchego do “território da casa e seus laços familiares”, as “rodas de [conversas] de vizinhos nas calçadas”, foi a vez de expandir “seus lazeres e seus lugares de convivência e interação. Passam a frequentar os teatros, os cinemas, os clubes etc.” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 84). Logo, os estudos sobre os teatros na Fortaleza de meados do século XIX apontam

para aspectos oriundos tanto de fatores externos sociais como para mudanças culturais internas apropriadas.

Conjuntamente, os estudos de Maria Alexandre Lousada apontam-nos para o que foi o final do século XVIII, quando “se deu o nascimento da mundanidade, fenômeno social novo que teve seu apogeu no século XIX”, cuja função fundamental é a convivência e a distração circundadas por um prazer comum “pelo teatro e pela música, pela dança e pela literatura, pelo jogo” (LOUSADA, 1998, p. 153). Um “simples prazer” de estar juntos ou fora de casa era a nova ordem social.

Para Michel de Certeau “um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (CERTEAU, 1998, p. 201). A ordem dada era imitar ou frequentar os teatros como distração, as agremiações associativas, cultivar a diversão ao ar livre, a extensão fora do convívio do lar, do vizinho. Trata-se agora, no século XIX, explorar a cidade e com ela os perigos advindos do “mundano” mundo urbano.

Por fim, retomando ao pensamento de Roger Chartier, a história cultural deve ser compreendida como investigação “dos processos com os quais se constrói um sentido” (CHARTIER, 1988, p. 27). Uma história contada não mais linearmente, nem mais unilateralmente, sob um ponto de vista, uma versão cultural, mas reconhecendo “as práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação” (CHARTIER, 1988, p. 28).

Quais sentidos, qual a história cultural da Vila Nova de Arronches, na Fortaleza do século XIX, a partir da construção do Teatro Guarany, de seus provedores à época, dos seus agentes envolvidos? O que a história cultural tem a revelar sobre as práticas culturais da cidade de Arronches? A partir dessas indagações elencadas é que esta pesquisa procura responder junto ao seu objeto de pesquisa.

O objetivo geral do trabalho é compreender o Teatro Guarany como espaço de sociabilidade e sua confluência cultural para os habitantes da Vila Nova de Arronches e cidades vizinhas, no Ceará da segunda metade do século XIX, a partir das práticas socioculturais experienciadas neste espaço. Como objetivos específicos buscou-se a) analisar as circunstâncias que resultaram na construção de um teatro na pequena cidade de Arronches e sua importância sociocultural para a povoação e demais cidades da província do Ceará, b) compreender as práticas culturais que ocorreram em Arronches a partir do mapeamento dos espetáculos cênico-musicais executados no teatro Guarany e a circulação de artistas, atores e companhias que por lá estiveram, c) traçar comparações e conexões

históricas das práticas culturais ocorridas no interior do Teatro Guarany com outros espaços teatrais para perceber como essas práticas representam esse espaço cultural de entretenimento e de circulação de pessoas, e, por último, d) desenvolver e apresentar atividades didáticas ligadas a história sociocultural de Fortaleza do século XIX de seus teatros, exclusivamente, o Teatro Guarany – proposições didáticas para os alunos das séries iniciais do Ensino Fundamental (3º e 4º anos), a fim de difundir o conhecimento histórico escolar e a compreensão crítica discente sobre a história do Ceará oitocentista (UECE [MARTINS GONÇALVES], 2022; LUCENA, 2024).

As fontes de base da investigação foram os jornais de época, apresentados em lista de referências consultados a partir de acervo da Hemeroteca Digital do Brasil¹⁰, os livros dos memorialistas e teatrólogos cearenses que escreveram sobre a história do teatro no Ceará, bem como as revistas do Instituto do Histórico do Ceará. Metodologicamente o mapeamento dos jornais foi feito a partir de palavras-chave como “theatro” e “Guarany”. Em seguida, separamos as ocorrências relacionadas ao objeto de estudo e correlatas para traçar uma análise crítica das notícias buscando a construção de uma narrativa a partir da História Cultural que alcançasse o objetivo geral da pesquisa.

As notícias mapeadas foram analisadas a partir das práticas, dos espetáculos apresentados, com tabulação de informações sobre a estreia, o gênero, circulação do repertório, mapeamento dos atores e atrizes, músicos, associações e companhias dramáticas, espaços de espetáculos e seus anúncios, práticas e mudanças sociais, sujeitos históricos, espetáculos em benefícios, transformações urbanas e deslocamento do espaço geográfico da povoação, histórias cotidianas de Arronches e Porangaba.

Segundo Tania Regina de Luca “o pesquisador de jornal e revista trabalha com o que se tornou notícia, que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa” (DE LUCA, 2021, p. 140). No nosso caso, esmiuçamos, primordialmente, os anúncios de divulgação de espetáculos nos “novos” espaços de sociabilidades surgidos na província do Ceará, os teatros, compostos de seus elementos integradores à circunstância dada, a saber, o acontecimento e todo o seu conjunto orquestrado para o devir. Os jornais formam redes de informações relativas a seu tempo que precisaram ser desvendados, ordenados no sentido do problema da pesquisa.

¹⁰ Site (HDB) <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

Quanto aos memorialistas cearenses, citando inicialmente Raimundo Girão, em seu livro *Famílias de Fortaleza* (1975), consideramos de suma importância à fundamentação do trabalho, porque contextualizou a família Albano e a doação do terreno para a construção do pequeno Teatro Guarany. Em seu outro livro *Geografia Estética de Fortaleza* (1979), sua importância residiu no fato de traçar e mencionar os primeiros espaços teatrais e as transformações urbanas e sociais da cidade de Fortaleza do Século XIX. No entanto, Girão não traçou linhas sobre o teatro de Arronches.

Em *Fortaleza Velha* [1954], de João Nogueira (2013), dedica-se em obra a crônica “Teatros e Circos”, com mais a atenção aos espetáculos e costumes de sua gente aos primórdios teatros cearenses, sem menção ao Guarany, principalmente os teatros geograficamente localizados em seu tempo/espço, o São José e a transição do Teatro das Variedades (1877) para o mesmo prédio, o imponente Teatro S. Luiz, bem como os artistas em turnês de passagens nesses palcos. A memória em crônica social e cultural de Nogueira também versa seus sujeitos artistas em situações embaraçosas nos trabalhos de cenas, situa-os entre o Grande Circo Pavilhão (1880); adentra no século XX, com o Theatro José de Alencar [1910]; até ao Theatro-cinema *Majestic* (1914), em que as circunstâncias artísticas são citadas através de seu teor em julgamento e capricho de gosto pessoal; muitas vezes, depreciativas.

Ary Bezerra Leite, em *História da fotografia no Ceará do século XIX* (2019) relata brevemente a presença do teatro Guarany no contexto das apresentações de espetáculos quando a cidade já era chamada de Porangaba (pós-1885), apresenta contrastes da vida sociocultural da época em torno das organizações como os teatros existentes, grupos culturais como a Sociedade Dramática Recreio Familiar, as associações como o Gabinete Cearense de Leitura, na capital Fortaleza no ano de 1887. Este memorialista mencionou a presença do Teatro Guarany nos anos finais da década de 1880 apenas em citação. Entretanto, é preciso garantir uma revisão histórica de sua obra com relação ao tema “teatro” do século XIX por observarmos algumas incongruências.

O teatrólogo Marcelo Farias Costa, a partir de suas duas últimas recentes obras lançadas sobre o teatro cearense, *A Cronologia do teatro cearense* (2014), traz um panorama compacto, mas contundente sobre as casas de espetáculos teatros, desde o século XIX até a atualidade. No seu segundo livro, *História do teatro cearense*, (2017) aprofunda o livro anterior apresentando as principais casas de espetáculos e seus elementos constitutivos (espetáculos, grupos, atores, atrizes, entre outros.) de cada período histórico, compreendendo

a prática do teatro desenvolvido na Fortaleza do século XIX ao século XXI. Para esta pesquisa seu livro referendou os aspectos historiográficos dos teatros do século XIX no Ceará em que constatamos a falta de registro sobre o Teatro Guarany. Analisaremos, brevemente, os eventos históricos e teatrais ocorridos durante o período de 1874. Afinal, este foi o período em que se deu a abertura do teatro Guarany em Arronches.

Destaco o livro organizado por João Roberto Faria (2003), “Texto-fonte: Teatro de Machado de Assis”, como fonte para esta pesquisa por apresentar a peça de estreia do teatro Guarany, o drama “Suplício de uma Mulher”, com a tradução de Machado de Assis, e que discutiu a relação histórica em torno do texto original do francês de Alexandre Dumas Filho e Émile de Girardin. Na tese de doutorado de Edson Santos Silva “A Dramaturgia Portuguesa nos Palcos Paulistanos: 1864 a 1898” (2008), o autor discorre sobre os conceitos de Teatro Romântico, o Drama Histórico no teatro brasileiro, a presença do tema nacional levado à cena, da mesma maneira que ocorrera, primeiramente, em Portugal, dentre outros aspectos. Uma pesquisa que discorre alguns espetáculos que também foram encenados no Teatro Guarany.

Também enfatizamos a dissertação de mestrado (de Edilberto Florêncio dos Santos), pesquisa intitulada *Entre melodramas e comédias ligeiras: vida teatral, sociabilidade e costumes em Sobral-Ce (1867-1927)*, em que um dos capítulos nos sinaliza a presença do artista Eduardo Alvares, em temporadas no Teatro São João, em Sobral, nos idos de 1882; bem como outro artista de sua associação dramática, Siqueira Braga, no qual supomos, ter deixado o teatro Guarany em 1875. O importante no trabalho de Santos é igualmente, assegurar pela investigação de Edilberto Florêncio a existência do teatrinho Guarany, “localizado na atual Parangaba em Fortaleza” (SANTOS, 2018, p. 173), a partir da encenação do drama *Os Maçons e o Bispo* pela Associação Dramática Eduardo Alvares e seu dramaturgo presente junto ao público, o jovem Domingos Olímpio, em julho de 1874.

Na pesquisa, buscou-se trabalhar com a metodologia comparada e conectada como método de investigação à temática teatro a fim de facilitar os estudos quanto à interpretação das fontes históricas e material bibliográfico disponível.

Segundo Maria Ligia Coelho Prado (2005) a história comparada obriga, portanto, ao historiador, escapar das justaposições e das classificações. Por exemplo, ao tratarmos do tema “teatro sistematizado da América portuguesa do século XVIII agregado ao sistema de trabalho teatral ao século XIX” (BRESCHIA, 2012, p. 44-45) analisamos as atividades das companhias dramáticas instaladas em todo o Brasil, as casas de espetáculos, observando a

existência dessas práticas no teatro Guarany. Sob a análise comparada e conectada procurar-se-á analisar o *modus operandi* para entendermos a atribuição de cada sujeito histórico no conjunto de “rede simbólica” teatral, demarcada no espaço e no tempo dessa ação coletiva como objeto de nossa investigação.

De certa maneira, compreender todo o aparato desse fazer técnico, teatral e social é, ao mesmo tempo, “facilitar” o ponto de vista para interpretarmos determinado assunto em abordagem historiográfica. Não se trata de isolar o fenômeno, assim estaríamos classificando-o dos demais, nem significaria segregar toda uma gama de partes semelhantes e complementares, oriundos do tempo e espaço vividos e experienciados, para pôr lado a lado, justapostos. Comparar significa estar juntos dos sujeitos atuantes no teatro Oitocentista, conectando-os com toda a organização das práticas teatrais a nível global.

Para o historiador francês Serge Gruzinsky (2001) o estudo dos indivíduos pode desvelar a maneira como o local e o global são constantemente articulados. Um de nossos sujeitos históricos de nossa pesquisa foi o diretor artístico do Teatro Guarany Eduardo Alvares da Silva que, antes de sua vinda artística ao teatro de Arronches, a partir de 1874, ele fez parte de diversas companhias teatrais nos arredores do Brasil Imperial. Além da sua Associação Dramática despontar no Ceará com uma diferente formação de artistas no elenco, ele articula sua carreira andarilha como ator desde Santa Catarina, pelos idos de 1863¹¹. Quando chegou ao Ceará, estudos preliminares apontavam para um novo recomeço da vida teatral. Dessa forma, pelo exemplo do breve relato da trajetória de vida do artista Eduardo Alvares da Silva compreendemos que comparar e conectar é se apoderar, historicamente, da história social e cultural da formação da classe de artistas ou das companhias teatrais desenvolvidas no Brasil no século XIX. Assim sendo, inferir todo esse panorama em recorte de temporal e espacial é procurar solucionar as perguntas realizadas no decorrer da investigação, abandonando as suposições apreendidas e (re)estabelecendo comparações e conexões para ir ao encontro de possíveis respostas da pesquisa.

A dissertação se compõe de três partes mais esta parte introdutória como o primeiro capítulo. Esta parte inicial busca apresentar a temática da pesquisa em seu conjunto de contexto atual, como o seu desdobramento a partir de um projeto em parcerias, a escolha e circunstâncias em que se encontra o objeto junto a historiografia do Teatro Cearense, desde os seus memorialistas e até seus pesquisadores atuais, e o que se documenta de informação

¹¹ *O Despertador*, Santa Catarina, 10 de julho de 1863, p. 4.

histórica sobre a existência do Teatro Guarany (1874), no tempo passado e presente. O segundo capítulo discorre sobre um breve histórico da Vila Nova de Arronches, como povoação de passagem para Fortaleza provincial, os seus habitantes, situando o contexto das transformações urbanas e econômicas da vila como a construção da Via-Férrea de Baturité, além de discorrer sobre os aspectos de sociabilidades dos teatros do século XIX finalizando com a fundação do teatro Guarany em Vila Nova de Arronches. No terceiro capítulo, aborda-se os elementos históricos constitutivos da cena teatral e social como as companhias, a música, os artistas e empresários, mediante as ações oriundas do Teatro Guarany e de outros teatros oitocentistas, como resultado de práticas sociais e culturais decorrentes do período de 1874 até 1895. Procura-se também apresentar uma documentação inédita sobre a trajetória do ator, diretor artístico e empresário Eduardo Alvares da Silva e sua homônima associação dramática, sua contribuição cultural no Ceará, igualmente, em prol do teatro brasileiro oitocentista.

A quarta e última parte dedica-se, de maneira sucinta, ao Ensino de História e o campo de práticas docentes, em interface com a interdisciplinaridade e os aspectos da História Social da Cultura. Apresenta uma seção final em que consiste teorizar para argumentar três proposições de atividades pedagógicas flexíveis e adaptáveis para o corpo discente, especificamente, aos 3º e 4º anos, mediante acertos com a Base Nacional Comum Curricular - BNCC (História) e a seus professores destinados, tendo como fio condutor a interdisciplinaridade e os temas geradores de processos sociais e culturas em debates, de acordo com a temática de investigação e sua orientação pedagógica via BNCC (História). A primeira proposta debate sobre a importância do conhecimento histórico escolar no tocante o papel do professor(a) de história em sua práxis; na segunda, as experiências e memórias às narrativas atuais, que levam aos caminhos em lugares de teatros sinalizados da Fortaleza do século XIX e, a terceira proposta, segue à análise do pequeno texto (dueto) – “O Meirinho e a pobre” (produto teatral de circulação no teatro Guarany, dentre outros teatros antigos, que foi representado), como parte de sugestão em três momentos envolventes ou intercalados de atividades práticas sobre o contexto histórico do texto-enredo e os personagens, apontando possíveis circunstâncias de abordagens em sala de aula. Por fim, segue-se as considerações finais da pesquisa.

2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS-CULTURAIS DA VILA NOVA DE ARRONCHES E A CONSTRUÇÃO DO TEATRO GUARANY

Estudos demonstram que, ao longo da história da Vila Nova de Arronches, em seu período geográfico e temporal, três nomes foram dados para a cidade como uma espécie de “bumerangue” que, ao ser arremessado no espaço, retorna ao ponto de origem: Porangaba, Arronches e Parangaba. Segundo Michel de Certeau “os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas [...]” (CERTEAU, 1998, p. 189). Sendo assim, os fragmentos e isolamentos desse lugar são um quebra-cabeças que ora se complementam (Vila Nova de Arronches/Vila de Porangaba), ora, se entrecruzam (Porangaba/Parangaba), ora se desassocia (Parangaba). Ao mesmo tempo é um lugar que conecta “tempos empilhados” em um único espaço histórico e social no século XIX. É a vila de Arronches, um espaço urbano em transformação, que se desenvolve no tempo/espaço, construída por seus habitantes provinciais.

Nesta primeira parte do texto discorremos sobre a história da vila de Arronches que se desenvolve em interface com as demais vilas cearenses, também oriundas de aldeias indígenas, em conjugação espacial com Fortaleza. Lentamente, ações econômicas e sociais surgiram e foram benéficas para o desenvolvimento da região como a abertura do porto local para o mercado externo e a construção das estradas de ferro as quais tornaram-se fontes promissoras de desenvolvimento e progresso urbano e alento financeiro. A integração de Fortaleza com o povoado de Arronches, por meio do deslocamento por trens é um ponto destacado nesta parte, fator que contribuiu para o público se deslocar para Arronches para assistir os espetáculos no teatro Guarany.

Na segunda parte do capítulo, buscamos compreender o cotidiano da cidade que se entrelaçou e se modificou com a presença dos teatros construídos em Fortaleza e Arronches e com a circulação dos artistas por estes espaços de sociabilidades. O público presente ao Teatro estava “em pé de igualdade” entre si, situação dada pela condição do diálogo que poderia ser travado entre os frequentadores do espaço, com os interesses surgidos sob a luz daquela reunião ocasional, demarcada pela ida ao teatro. Nesse sentido, a casualidade do encontro que o espaço teatral gerava, promovia também, para além do passeio das famílias, a possibilidade de negócios serem fechados, segredos serem trocados, ou mesmo, romances

surgirem, sempre respeitando as diferenças de classes. As diversas relações humanas podiam ser travadas neste campo social, com seus códigos de conduta específicos, com os hábitos criados ou forjados para além do espaço familiar, ou nos bastidores dos teatros do século XIX.

Em terceira parte, tratamos da fundação do teatro Guarany, datado de 28 de junho de 1874. O prédio se constituiu em três fases históricas distintas, também experienciadas por três sujeitos históricos. A fase inicial correspondeu a doação do terreno pelo benemérito e morador ilustre de Arronches, o abolicionista convicto Manuel Francisco da Silva Albano, nascido em 19 de outubro de 1833, na cidade de Fortaleza, sócio do irmão José Francisco (Barão de Aratanha) no estabelecimento comercial “Loja do Povo” (GIRÃO, 1975, p. 34). Na segunda fase da construção do teatro na povoação de Arronches, outro importante e conhecido morador, o deputado da província, também dono de olarias de tijolos de alvenaria, o major José Feijó de Mello [Jr.], estabeleceu-se como o arrendatário do espaço. A terceira fase compreende da vinda; à presença e às práticas do empresário teatral Eduardo Alvares com a estreia da sua homônima Associação Dramática, com seguidas temporadas de espetáculos inaugurando o Teatro Guarany. Assunto este que apresentaremos o seu breve perfil de sujeito histórico em trajetória, seção destinada do terceiro capítulo tópico abaixo.

Discute-se os espetáculos mensais ocorridos, em datas sucessivas, no palco do teatro Guarany, a partir do repertório que Eduardo Alvares trouxe com sua associação dramática para as temporadas em Arronches. Apontamos também a presença do maestro Sr. Magalhães regendo as *ouvertures* e composições inéditas musicais, como para o espetáculo “Os Maçons e o Bispo” de Domingos Olympio, dentre outras composições tocadas em diversos espetáculos, levados ao público pelo empresário e diretor artístico, ator Eduardo Alvares

Ressaltamos que a construção do teatro Guarany em Arronches coincidiu o período em que a cidade de Fortaleza estava sem teatro, conseqüentemente, sem diversão, por cerca de dois anos. O major Mello nomeou o espaço de Guarany em homenagem ao comprovinciano José de Alencar e sua obra literária “O Guarani” (1857). A ópera *O Guarany*, do maestro brasileiro Antônio Carlos Gomes, baseado no romance de J. Alencar, ganhava repercussão internacional após sua estreia em Milão no ano de 1870.

Usufruímos de pensamentos do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983), sobre a “experiência” entre o espaço e o lugar para compreender a importância da edificação de um teatro para a povoação de Arronches em sua relação com a Fortaleza provincial.

Para compreendermos este “quebra-cabeça” do desenvolvimento da vila de Arronches, é preciso compreender o contexto histórico, com seus caminhos experienciados à época. Foi na Vila Nova de Arronches, um ambiente de “chácaras e clima agradável¹²” (OLIVEIRA, 2021, p. 43) que surgiu um pequeno teatro denominado “Guarany”, no qual transformou-se em nosso objeto de pesquisa e no qual iremos resgatar sua memória e história.

2.1 Uma vila em transformação

A “Villa Nova de Arronches” foi criada em 25 de outubro de 1759 (STUDART, 2001, p. 285), denominada anteriormente de aldeia de Porangaba. A denominação “Arronches” surgiu a partir de uma vila homônima em Portugal de igual denominação, por isso a versão brasileira receber um acréscimo de “vila nova” (NOGUEIRA, 1887, p. 381). Além da vila de Arronches cearense, outras aldeias indígenas foram transformadas em vilas na mesma época, como a “Vila Nova de Soures” (em 15 de outubro de 1759) (atual cidade de Caucaia) e “Messejana” em 1760 (atual Paupina) (BRUNO; FARIAS, 2011, p. 38; SILVA, 2003 *apud* LOPES, 2006, p. 58). Por aceitação sócio-histórica ou hábitos sociais vigorou mais entre os coabitantes provincianos a simples denominação “Arronches”.

Nesse período de fim de século XVIII, a situação financeira na vila de Arronches revelava grande pobreza e escassez de recursos básicos. Mas não era somente em Arronches que se via esta situação, como também em Fortaleza e as vilas do interior do Ceará, as quais sofriam as “consequências da grande seca de 1790-1793” (GIRÃO, 1979, p. 58). A separação da capitania do Ceará de Pernambuco em 1799 e a permissão ao livre comércio com a Metrópole portuguesa pós-1808 significou uma mudança econômica, social e urbana crucial para todo o Ceará que repercutiu positivamente no século XIX.

Os historiadores Artur Bruno e Airton de Farias argumentam que, na segunda metade dos Oitocentos, houve uma grande expansão territorial e uma mudança social-cultural significativa e expressiva a partir de Fortaleza e das decisões políticas e ações administrativas advindas desta urbe. A futura capital do Ceará e as suas cidades circunvizinhas passaram a se beneficiar tanto das obras do porto de Fortaleza quanto pela “abertura e melhorias de estradas ligando a capital a áreas produtoras próximas” (BRUNO;

¹² *Constituição*, Fortaleza, 25 de janeiro de 1874, p. 4.

FARIAS, 2011, p. 56), principalmente, com a construção da via férrea que interligou a “capital” ao sertão. Com a possibilidade de os navios estrangeiros ancorarem e desembarcarem suas mercadorias no porto de Fortaleza, o transporte de trem facilitou a chegada deste material rumo ao interior da província. A abertura do porto desta cidade ao comércio exterior e o desenvolvimento da linha férrea do Ceará foram as transformações mais significativas neste momento. Eles resultaram em um desenvolvimento demográfico da região, mudaram geograficamente o espaço urbano e impactou socialmente e culturalmente a província do Ceará no século XIX.

Segundo Sebastião Ponte, a situação econômica do Ceará “foi auxiliada [...] pelas melhorias feitas no porto da capital e pela implementação da estrada de ferro Baturité – Fortaleza em 1873, que interligou a região e ajudou a trazer o algodão, o café e outros produtos do interior para a capital” (PONTE, 2010, p. 18-19 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 94). Uma das primordiais linhas da Estrada de Ferro de Baturité a Estação Central da capital interligou, inicialmente, com a sua segunda estação, a de Arronches, nos finais dos meses de 1873. Antes mesmo da via férrea assentar seus trilhos para a construção da Estação de Baturité, na década de 1880, na vila de Arronches, no ano 1874, acontecia a inauguração do seu teatro campestre. Essa linha já pertencia e atravessava o pequeno povoado de Arronches a caminho da região de Baturité e demais campos da agricultura, levando as mercadorias de consumo do período.

O comércio local em Fortaleza cresceu por meio das relações financeiras com o estrangeiro, com a chegada de todo tipo de produtos de luxo. Importava-se artigos finos (TINHORÃO, 1966); assim, surgiram os anúncios de vestimentas, como as polonesas e túnicas de sedas para senhoras, as botinas de modelos a “Duquesa” e a “Victoria”, os chapéus de sol (guarda-chuva) de seda de duas cores com cabo de marfim ou as “camisas francesas muito boa e bordadas”, produtos à venda no estabelecimento Santabaya & Goes, rua da Boa-Vista¹³ (atual Rua Floriano Peixoto). Já os calçados, “para homem – botina de bezerro lisas e gaspeadas” (TINHORÃO, 1966, p. 25); podia-se ler a oferta de vendas em outro jornal¹⁴. Na Livraria e Papelaria do Joaquim José D’Oliveira e Companhia vendiam-se coleção de livros ou almanaques, objetos e artigos musicais, como a coleção de “peças de música para piano e para flauta”, os textos teatrais¹⁵.

¹³ *Cearense*, Fortaleza, 6 de setembro de 1874, p. 6.

¹⁴ *Pedro II*, Fortaleza, 27 de novembro de 1870, p. 4.

¹⁵ *Idem*.

Esses produtos eram destacados nas notícias de jornal por ocasião dos espetáculos que ocorriam no Teatro Guarany, a exemplo do que ocorreu no dia 11 de julho de 1874, no espetáculo do festejado Pasquineiro¹⁶, momento que também contou com a presença da banda de música da polícia em cena. Sentada nas cadeiras junto ao nobre Visconde¹⁷ estava a Viscondessa¹⁸, que portava semelhantes artigos finos e vestimentas. A referida senhora “trajava um rico e bem acabado vestido de seda verde, palanezia [*sic*] de seda preta, luvas de couro de *Cabra*, [...] muitos enfeites [...]”, Além de calçar umas botinas de cetim branco com bolas encarnadas¹⁹. Noutros assentos de cadeiras, era avistado o dono de uma imensa fortuna em apólices da Companhia Espanhola de seguros de vida, o Barão²⁰, acompanhado da Baronesa²¹, toda paramentada de um riquíssimo “vestido de granadine branca, enfeitado no mais moderno gosto Pariziense [*sic*]”²². Pelo visto os produtos de luxo fortalecidos pelo comercio local, principalmente as vestimentas de uso feminino ou acessórios finos vindo de Paris já estavam inseridos no cotidiano de corpos provincianos de homens nobres e senhoras de posses locais, fazendo parte de figurinos de ocasiões diversas como as idas ao teatro, ao clube, aos bailes ou, simplesmente, para passear pela cidade de Fortaleza ou Arronches em seus trajes elegantes de diversão e de dias de festas.

A dimensão espacial da povoação de Arronches e da “capital” pode ser compreendida a partir do levantamento populacional feito pelo senador do Império Thomaz Pompeu²³, o qual contabilizou dois anos consecutivos antes da terrível seca do final da década de 1870. Esses estudos demográficos, mesmos que apontados como imprecisos, referentes às duas localidades, demonstram que, no ano de 1813, a estimativa populacional de Fortaleza era de 12.810 habitantes enquanto Arronches possuía 1.445 habitantes. Já em 1865, a população de Fortaleza eram 19.246 e de Arronches dobrou, passando a 3.135; no ano seguinte, em 1866, a população de Fortaleza manteve-se com o mesmo percentual, sem acréscimo populacional, dados registrados antes da chegada da seca de 1877-1879 (POMPEU, 1889, p. 82 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 51-52). O número demográfico de Arronches aparece mais reduzido

¹⁶ O pasquineiro chamava-se José Marrocos Onça Telles.

¹⁷ Visconde de Teixeira Leite.

¹⁸ Viscondessa de Honorata Fallencia (Há “trocadilho” para seu sobrenome seguido de pilhérias pelas características do jornal *Pyrilampo*).

¹⁹ *Pyrilampo*, Fortaleza, 12 de julho de 1874, grifos do jornal, p. 1.

²⁰ Barão de João da Cunha.

²¹ Baronesa Felismina Quebra Cunha. (Outra pilhéria ao sobrenome da baronesa, pelo *Pyrilampo*).

²² *Pyrilampo*, Fortaleza, 12 de julho de 1874, grifos do jornal, p. 1.

²³ POMPEU, T. População do Ceará. Revista do Instituto do Ceará, ano III, 1889, p. 82 *apud* OLIVEIRA (2021, p. 51-52).

que Fortaleza e reflete um povoado mais rural que urbano, rico de chácaras, circundada de árvores e sítios.

A Villa Nova de Arronches tornou-se uma área privilegiada da província cearense no século XIX. “A amenidade do clima e a simplicidade dos costumes dos moradores foram consideradas um dos grandes atrativos para aqueles que preferiam morar lá a ter de viver na capital” (OLIVEIRA, 2021, p. 47). No povoado de Arronches, espaço qualificado como “aconchegante” e “bucólico” conforme registrado nas revistas do Instituto Histórico do Ceará, ou por memorialistas cearenses²⁴, contava-se, até quase o final do ano de 1873, com uma única e importante estrada. Para se chegar a Vila vindo de Fortaleza, utilizava-se a estrada de Arronches, única forma de se entrar e sair da cidade. Segundo o memorialista cearense Antônio Bezerra de Menezes, a estrada era descrita como “quase todo plana” e “calçada até a vila” (MENEZES, 1901, p. 62). Mesmo de difícil acesso, a estrada (de terra ou calçamento) significou um meio de ligação entre a pequena cidade de Arronches e o principal espaço urbano do Ceará, o qual contribuiu para o seu desenvolvimento social e econômico. O trajeto sem o calçamento da estrada de Arronches era de difícil acesso, mas ela constituiu-se como a primeira via de integração e circulação de pessoas entre a cidade de Fortaleza e o povoado, durante a estrada empedrada ano de 1865²⁵.

²⁴ NETTO, 2010 *In*: GALENO [1861]; MENEZES, 1901; entre outros.

²⁵ *Cearense*, Fortaleza, 22 de junho de 1865, p. 1.

Figura 02 – Estrada de calçamento para Porangaba. [S. l.: s.n.], [19--]



Fonte: Acervo Digital Biblioteca Nacional-Brasil. JUSTA, O. Estrada de Porangaba. [S.l.: s.n.], [19--].

O cronista cearense João Brígido nos confere outra descrição desse deslocamento para Arronches e para as vilas circunvizinhas da capital Fortaleza ainda no ano de 1810: “completavam [*sic*] a cidade [de Fortaleza] as estradas, que partião [*sic*] para diversos pontos; a de Mecejana e Soure, como actualmente; a de Arronches, pela travessa do *Cajueiro*; a de Jacarecanga, pela rua do Senador Alencar; a do cocó, por um lado do sítio de Antonio Francisco” (BRÍGIDO, 1912, p. 103, grifo do autor). A simplicidade da Fortaleza da primeira metade do século contrasta com o crescimento urbano da cidade na segunda metade do século quando houve a implementação do sistema de traçado das ruas na forma de xadrez, realizado em 1875 por Adolfo Herbster, engenheiro-arquiteto contratado pelo governo cearense, aumentando assim o ordenamento das ruas até as periferias (PONTE, 2004).

A antiga Estação de Arronches, localizada ao sul de Fortaleza, foi inaugurada “em 1873”, depois seguiram as estações “de Mondubim e Maracanaú [em] 1875” e a “Marítima [em] 1878” (ALMEIDA, 2009, p. 36). A estrada da via férrea de Baturité foi considerada o tronco da viação férrea da província do Ceará. Desse ramal desejava-se chegar ao “opulento Vale do Cariri, às regiões do NE [*sic*] da província e ao extremo do território dos Inhanmus [Ceará]²⁶”. Em julho do ano de 1874, seu trajeto não excedia a 100 quilômetros, passando

²⁶ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

pelos municípios de Pacatuba, Acarape, Maranguape e, finalmente, Baturité. O assentamento dos trilhos de Maracanaú em 1874, rumo a Baturité, interligava o percurso Fortaleza-Arronches por meio dos trilhos urbanos.

Entendemos a construção da via-férrea como um novo fator de transformação urbana da vila, pois a vila passou a ser vista a partir de outro acesso, com mais rapidez e facilidade quanto ao percurso realizado por trens. Sinônimo de meio de transporte de mercadorias, mas também urbano e moderno, agregava a locomoção de diversas pessoas com condições financeiras. A vila de Arronches assumia, aos poucos, os arquétipos de cidade grande, com a construção de oponentes prédios de alvenaria para abrigar comércios locais ou hotéis, e mesmo com o teatro, a promover a circulação de frequentadores pela via-férrea.

A estação de Arronches sinalizava também desenvolvimento econômico para vila, pois ajudava o lavrador local a transportar e vender a sua colheita. Os caminhos por trilhos urbanos foram abertos para suprimir os esforços do “infatigável lavrador cearense”, nos dizeres dos jornalistas locais²⁷, junto ao alto preço e a dificuldade de transportar os gêneros agrícolas ao mercado de Fortaleza. Os trilhos que passaram pela Vila modificaram o olhar exterior para a cidade, percebendo-o não mais como um espaço periférico, mas como integrante à civilização de grandes centros urbanos provinciais do país. O teatro promoveu a inclusão de pessoas de mundos sociais diversos, bem como promoveu a circulação de consumo e geração de bens e serviços, pelo transporte de trem, a incentivar a economia local.

Até o início da década de 1870, os habitantes de Fortaleza andavam a pé ou a cavalo, de burro ou de jumento. “Nessas condições, a locomoção pessoal e a movimentação de mercadorias são lentas; o Ceará marca passo em sua integração; e a circulação da riqueza que se forma é precária” (PONTE, 1993, p. 32, *apud* ALMEIDA, 2009, p. 39). Continuar com este tipo de deslocamento não levaria Fortaleza ao progresso, consequentemente às outras cidades da província, e nem permitiria aos próprios moradores que contassem com a circulação de outros tipos de mercadorias. Se, por um lado, a construção do trecho de 7 km e 200 metros entre a estação principal da província e a estação de trem de Arronches foi uma “obra que mostrava a hegemonização de Fortaleza (e ao mesmo tempo contribui também para ela)” (BRUNO; FARIAS, 2011, p. 56), por outro lado, demonstrou ser um fator de inserção econômica e de desenvolvimento sociocultural, tanto para esta cidade quanto para

²⁷ Idem.

a vila de Arronches, o qual resultou na construção do teatro Guarany nesta vila no ano seguinte da inauguração da estação.

Figura 03 – A Estação de Vila de Porangaba em 1900



Fonte: Arquivo Nirez *apud* Lopes (2006, p. 60).

A importância da inauguração da estação e do assentamento dos trilhos até Maracanaú foi comemorada em Arronches com uma festa muito simples e contou com a presença de quase todas as autoridades da capital; deputados provinciais, o corpo consular e os acionistas. E muitas pessoas gráúdas “à convite da directoria se dirigiam a Arronches em trens postos a sua disposição, para testemunha em mais esse progresso da empreza da via-ferrea de Baturité [sic].”²⁸. O público de Fortaleza foi convidado a comparecer à noite de 27 de agosto de 1874, em Arronches, seus habitantes contaram com um espetáculo musical, um concerto ou canto dado pelo cantor italiano primeiro baixo profundo de uma companhia lírica da Itália, o artista Giovanni Scolari²⁹, possivelmente, espetáculo ocorrido no palco do Teatro Guarany, devido ao distinto porte do evento ser “internacional” e a presença da ilustre sociedade convidada e dos membros representantes supracitados. Ao mesmo tempo que o trem transportava mercadorias de toda espécie, em outros momentos ele levava o público de

²⁸ *Cearense*, Fortaleza, 27 de agosto de 1874, p. 3.

²⁹ *Idem*.

Fortaleza à Arronches para desfrutar da diversão elencada na programação do teatrinho Guarany.

De modo semelhante à Fortaleza, a “Villa Nova de Arronches” foi adquirindo gradativamente ascensão e se transformando como espaço urbano que acarretou transformações sociais e culturais locais a partir da construção da estrada de ferro. A Via férrea intensificou as relações da “capital” com o sertão, que, “com exceção dos períodos de seca, proporcionava bons resultados para o desenvolvimento dos setores do comércio, indústria e pecuária provincianos, além do comércio agroexportador” (OLIVEIRA, 2021, p. 53-54). Assim, formou-se uma geografia a integrar capital e interior da província, particularmente, Fortaleza a Arronches e vice-versa. Espaço único, apesar de distâncias superadas por trilhos urbanos, ainda conviviam com suas características peculiares de seus comprovincianos, como o clima considerado do sertão, ainda em pacata povoação com sítios frutíferos, chácaras e uma lagoa. O arruamento a se edificar a partir de Fortaleza para melhorar a interligação entre os espaços urbanizados ou traçados para intensificar a circulação de pessoas e o expandir do comércio, principalmente pelas linhas de trens de cargas. À noite, praticava-se a ida/vinda ao teatro da vila.

Para o historiador Gleudson Passos Cardoso, entre as “décadas de 1850, 1860 e 1870” havia uma “parca atividade [do setor] do jornalismo de notícias e de artes [no Ceará]”. É somente a partir da “década de 1880” que ocorreu o avanço da literatura cearense, fator que contribuiu para “uma maior produção intelectual na imprensa [...]” (CARDOSO, 2000, p. 45). A imprensa ajudou a divulgar o campo das Artes no Ceará, especificamente, as práticas teatrais e musicais, por meio de anúncios das produções locais e de produções de espetáculos de companhias teatrais estrangeiras que passaram a se apresentar pela província a partir da década de 1880; incluindo, assim, na programação teatral do público fortalezense outro gênero como as óperas e operetas, deixando à parte um drama novo ou repetido.

Segundo o musicólogo José Ramos Tinhorão, Fortaleza vivia socialmente, na segunda metade do século XIX, um momento “de grande riqueza dialética”, sob “uma espécie de tomada de consciência da nova classe social” (TINHORÃO, 1966, p. 25) entendida aqui pelos movimentos intelectuais de grupos de moços à frente de práticas literárias, associações que surgiram na cidade, principalmente a partir de meados de 1870, no contexto da classe média fortalezense. Como exemplo, citamos a associação literária Fênix Estudantal, fundado por Rocha Lima em 1870, na época, apenas um estudante de 15 anos, ou mesmo a fundação da Maçonaria no Ceará, criada desde 1859 e que fundaram em

1873 seu jornal intitulado *Fraternidade* (TINHORÃO, 1966, p. 25; DINIZ SILVA, 2009, 132). A “capital” contava, em 1870, com cerca de 20 mil pessoas e, mesmo com o crescimento das sociedades literárias, “poucos eram aqueles aptos a participar dos embates intelectuais” (CORDEIRO, 2004, p. 149), ou seja, poucos participavam realmente do quadro intelectual da cidade, no debate racional do campo das ideias do conhecimento.

A busca de “emancipação política do Brasil inaugurou [...] em todo o país um projeto ‘civilizatório’ sinônimo de progresso e modernidade (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 51)”. Segundo Marcos Diniz Silva “as noções de “ordem” e “progresso” tornaram-se relevantes na constituição do ideário maçônico, na passagem do século XIX para o século XX” (DINIZ SILVA, 2009, p. 132). Essa ideia de progresso se personificou com a construção de um teatro em Arronches, espaço de encontro e entretenimento cultural, como também, na urbanização da vila a interagir com a “capital”, impondo-se no movimento de prática teatral para todos. Foi no Teatro Guarany em Arronches que, em 1905, foi criada a Loja Maçônica Porangaba nº 2³⁰, onde aconteceu a reunião inaugural neste lugar.

Outra importante tecnologia dos Oitocentos que mudou socialmente e culturalmente a vida da população da cidade de Fortaleza e Arronches foi a iluminação a gás, trocada no ano de 1867 na capital por óleo de peixe. Segundo Sebastião Rogério Ponte “deu mais vida e sociabilidade às noites fortalezenses, fazendo com que a população fosse dormir mais tarde” (PONTE, 2004, p. 165). Os teatros foram uma das práticas culturais que se privilegiaram com a chegada do serviço de iluminação pública, passando os términos dos espetáculos na “capital” e em Vila Nova de Arronches a finalizar mais tarde, às dez da noite. A mudança na iluminação da cidade alterou hábitos individuais, como a leitura de livros à noite ou fomentou outros costumes sociais coletivos noturnos como a possibilidade de frequentar festas ou bailes em clubes familiares até entrar madrugada adentro.

2.2 Os teatros do século XIX como espaços de sociabilidade

As práticas que envolviam o teatro no século XIX tinha como objetivo alimentar o “espírito” do público e promover o entretenimento local ausente de espaços teatrais desde o fechamento do Teatro Thaliense, em Fortaleza, no ano de 1872. Esse objetivo foi descrito pelo jornalista do *Cearense*, antes da abertura do Teatro Guarany em 1874 como “uma

³⁰Site Centenária Loja Simbólica Porangaba nº 2. Disponível em: <<https://www.lojaporangaba.com.br/cnossa-historia-2>> Acesso em: 11 jun. 2022.

agradável distração que se oferece ao publico desta capital, onde quase se morre de apathia³¹.

Segundo Rosana Marreco Brescia a “ideia de Teatro como uma escola da moral e dos bons costumes” já era amplamente “difundida na colônia luso-americana” desde o século XVIII (BRESCHIA 2012, p. 46). O teatro era visto como instrução pública reguladora ou modeladora de sentidos sociais entre a moral e os bons costumes das pessoas e não propriamente, uma arte teatral apreciativa, para deleite. Para Tomás Antônio Gonzaga, os teatros dos séculos XVIII tinham a intenção de instruir os cidadãos com as peças que representavam, muitas vezes, “um herói cheio de virtudes” e “monstros cobertos de horrorosos vícios” (GONZAGA *apud* BRESCHIA, 2012, p. 47).

A ideia do teatro de “instruir a conduta humana”, presente no pensamento nas práticas teatrais do século XVIII, vai dar seguimento no século XIX, na construção do teatro no povoado de Arronches. Não seria somente mais um espaço a garantir entretenimento à população, mas também para distração, para a instrução da moral e bons costumes. Um espaço social de intermediação de comunicação e “alento à alma”³², mas acima de tudo, para livrar-se do ócio e do tédio de estar somente em casa.

Maria Alexandre Lousada aponta-nos que foi no final do século XVIII que “se deu o nascimento da mundanidade” (LOUSADA, 1998, p. 153), fenômeno social novo que teve seu apogeu no século XIX. Ir ao teatro consistia em um ato social de divertimento elegante, composto de requinte e civilizada prática imbuída à cultura educada pelo campo das artes, tão vivenciada “por nobres e burgueses” da Europa, cuja função fundamental era a convivência e a distração circundadas de um gosto por um “prazer comum”, como a singela comemoração do dia do natalício, por exemplo, ou a roda de conversação (LOUSADA, 1998, p. 153).

Pode-se observar que os mesmos sintomas do mundano chegaram até a Fortaleza do século XIX. O apreço pelo requinte, pelo convívio social em grupo, pelo teatro do entretenimento, pelas festas, pelos clubes sociais, pelas agremiações, são exemplos de sociabilidades que chegaram até a cidade cearense, as quais foram recebidas e apropriadas pelos habitantes locais, com suas práticas e modismos. É a partir da França e de Portugal, com os divertimentos sociais de clubes, das mesas de café a céu aberto, da moda, que se configurou as discussões temáticas quanto à estética da cena nos teatros engendrados para

³¹ *Cearense*, Fortaleza, 21 de junho de 1874, p. 2.

³² *Idem*.

casas de espetáculos do referido século, principalmente o gênero alegre, as operetas, antes por meio de associações teatrais, as empresas e empresários, o arrendatário do espaço local, vindo com seu aparato e seu sistema de espetáculos teatrais (ordem de espetáculos/repertórios), a representação dos dramas e das comédias (BRESCHIA, 2012; CORDEIRO, 2004; PONTE, 2004; SANTOS SILVA, 2008).

A sociedade francesa era copiada, mas as práticas e costumes eram ressignificados. As ações culturais que surgiram pelo Ceará³³ neste meio-fim de século XIX, discutiram o contexto político, social e econômico da época a partir de seus líderes e seus membros associados, tendo como parâmetro a produção e difusão de ideias no campo das letras, artes e humor impresso em revistas. Despretensiosamente, inauguravam-se assim, uma nova e original face cultural de Fortaleza.

O prédio de teatro atingiu “uma dimensão muito maior do que a do espaço de representação teatral”, espaço singular pois, fora do único convívio que era ir à igreja, o teatro tornou-se o lugar “onde pessoas de origens distintas poderiam de certa forma conviver, guardadas sempre as devidas distâncias entre as diferentes classes sociais” (BRESCHIA, 2012, p. 127). O espaço de entretenimento promovia e mobilizava a interação entre os frequentadores, unia-os no prazer de ver o drama ou a comédia que iria ser apresentado.

Tanto no Teatro quanto na Igreja há o espaço sociável, local de convívio com as pessoas. Na praça, no trem, no clube literário, as regras sociais regulavam os espaços, as mudanças comportamentais de civilidade eram exigidas, devendo ser cumpridas ou não por cada partícipe no contexto de urbanidade à época, no entendimento do valor urbano-social que era normatizado pelo pensamento higienista e regulamentado pelos diversos códigos de posturas vigentes no Ceará dos Oitocentos (1835, 1865, 1870, 1879, 1893). Caso houvesse alguém a se rebelar e não atender os códigos de postura, multas em dinheiro seriam aplicadas ao infrator(a), bem como, poderia ser efetuada a sua prisão na cadeia pública de Fortaleza.

Por um lado, “o gosto da cena” revelava aspectos de fenômenos de sociabilidade e apreciação à desenvoltura dos atores e atrizes “em acordo” com seus papéis-tipos nos espetáculos representados. “A ação não era desenvolvida somente na relação palco-sala, mas também, eram estabelecidas relações entre os espectadores nos corredores, vestíbulos,

³³ Como o Clube Cearense (1867), com a sua segunda sede em 1872; a Biblioteca Pública (1866); o Fênix Estudantal (1870), a Academia Francesa (1872), o jornal Fraternidade (1873), a Escola Popular (1874), o *Reform Club* (1876) e o Gabinete Cearense de Leitura de Fortaleza (1876), os clubes Iracema (1884) e Literário (1886); a Padaria Espiritual (1892), entre outros.

camarotes etc.” (MUÑOZ, 1984 *apud* BRESCIA, 2012, p. 127). Os editores (público leitor, como o Ascanio e demais espectadores de teatros), os críticos de jornais da cidade (o Cícero ou, o *Barnave*, ambos do *Cearense*, o *Pompilius* do *Pedro II*, o *Justus* ou *Talma*, do jornal *Constituição*) se apoderaram da circunstância em torno do gênero do espetáculo assistido e instruíam com lições dramáticas (indicando os movimentos de marcações, o como dizer a fala dos personagens). Exigia-se sempre o texto teatral “dito” pelos atores a representar no palco partindo da intenção (ideia) do autor. Quando a realizar os contrapontos em linhas de jornal, tal mediação do espaço de cena em suas críticas se concentrava a um determinado artista ou empresário, em que o apontava sem piedade, sem o devido respeito ou falta de solidariedade para o itinerante artista em seu posto de trabalho, pela referida companhia dramática com seu elenco de passagem, durante a temporada teatral.

Supõe-se que a imprensa tinha um papel fundamental em referendar as escolhas de espetáculos e de retirar os frequentadores de suas casas. Ir ao teatro, principalmente aos domingos para assistir ao “tema” do drama em 4 atos³⁴, depois de tocada uma bonita *ouverture*, pelo maestro da “orquestra” que dava o início do longo espetáculo da noite, era o momento de grande expectativa ao enredo representado, como também de assistir certos artistas em cena em repercussão na imprensa pelo espetáculo em cartaz. Esperava-se deleitar com a comédia de um ato, próximo do finalzinho do espetáculo (esse era o cotidiano do movimento cênico à vista do espectador). Tal evento era, nos dias seguintes, “alvo de falatório” nas linhas escritas de um leitor (a) qualquer nos jornais da cidade, expressando opiniões contra ou a favor de um “espetáculo bem representado” ou “corretamente nos conformes”, que se findava após cada noite do espetáculo do dia. A escrita do artigo pretendia interferir no espetáculo conforme a visão subjetiva dada pelo espectador leitor.

Apresentamos partes desta crítica selecionada (ocasião em que coincide com a inauguração do palco do “Theatro S. José”, com o espetáculo representado a 2 de dezembro de 1874), a seção “Publicações solicitadas”, do jornal *Cearense* estava com linhas assinadas sob pseudônimo Ascanio.

³⁴ “Em meados da centúria, o drama desliga-se progressivamente dos temas históricos, e adquire feição cada vez mais burguesa. Ao teatro histórico, por vezes chamado drama de capa e espada, segue-se o teatro de atualidade, ou drama de casaca, iniciado com *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho” (MOISÉS, 2004, p. 133 *apud* SANTOS SILVA, 2008, p. 20). Para implementar a compreensão apresentamos o gênero teatral considerado “Dramalhão”; que é acentuado “pelos exageros sentimentais, pela inverossimilhança, pelo uso de clichês, e das convenções do velho teatro. Tendo sido bastante presente nos palcos brasileiros durante o século XIX”, segundo aponta Santos (2018, p. 275). Um verdadeiro “[...] drama de emoções contínuas [...]”, como escreveu Cícero no *Cearense*, com detalhes críticos sobre o espetáculo drama, o repetido, o “Suplício de Mulher”, quando por ele assistido no Teatro Guarany (*Cearense*, Fortaleza, 30 de julho de 1874, p. 4).

– A' Barnave. – Eis o comprimento [*sic*] da promessa que me arrancaste: um pouco de *theatrologia*; mas atende: os leitores do teu folhetim não terão de bater palmas a nenhum *coup d'esprit*³⁵, apanagio dos *chronistas* de *theatro*; pede desculpa áquella tua gentil leitora, a quem prometteste uma *bonita chronica*, e ouve. [...]. Estava mesmo bonitinho o S. José! Simples e elegante, commodo e modesto como eu gosto, e como nunca esperei. Bem parecia que ia ter as honras de receber a 1ª peça dramatica da lingua portugueza [*sic*]: a Mãe, primorosa inspiração de J. de Alencar. [...]. Agora o desempenho. Apresto-me de dizer-te que que foi optimo. Os artistas estavam inspirados n'aquelle dia. Seria a influencia benefica do autor do *Iracema*? E' possível: não, é certo, a inspiração vinha d'elle. A' Virgínia coube o papel de protagonista [personagem Joanna] que foi perfeitamente desempenhado. Ella estava de uma naturalidade a toda prova. Nas scenas, que eu chamaria *faceis* foi perfeitamente. [...]. A Joaquina Emilia esteve..... assim..... assim: *laissez passer*³⁶. Os outros papeis são mui vulgares e os artistas a quem foram confiados são vulgarissimos³⁷. Eis o que me pediste. Estás satisfeito? [Indiretas a Barnave do jornal *Cearense*] Perdoa o deleixo [*sic*] da phrase e a insufficiencia da apreciação feita a *vol de wagon*³⁸ e abraça [.]

O teu *Ascanio*.³⁹

Afinal, a temporada submetia-se ao gosto do público pagante e a oferta de espetáculos pela empresa, a associação dramática responsável pelo espetáculo. Além deste leitor escritor, contava-se com o “olho” da crítica local, um sujeito velado sob pseudônimo como o do francês chamado “Barnave”, em que este também, recebia verdadeiras “indiretas ou ironias” via linhas impressas, porque assinava na imprensa cearense a sua crítica pessoal em linhas depreciativas pelo espetáculo assistido. Essa seção era denominada nos jornais de “theatrologia” ou, principalmente depois, de “chronica theatral”, como espaço mais evidente na imprensa da Fortaleza da década de 1880; uma crítica ainda em evolução, mas que garantia espaço social à época.

O movimento social, intelectual e artístico de Fortaleza, principalmente ligado aos teatros, concentrou-se nas décadas de 1870, tendo uma segunda fase com presença de espetáculos musicais e companhias visitantes na década de 1880. Neste período, desenvolveu-se um processo de transformação social e efervescência cultural mais forte com

³⁵ *Coup d'esprit* (significa “golpe mental”). Em tradução livre.

³⁶ *Laissez-passer* (significa “deixai passar”). Em tradução livre.

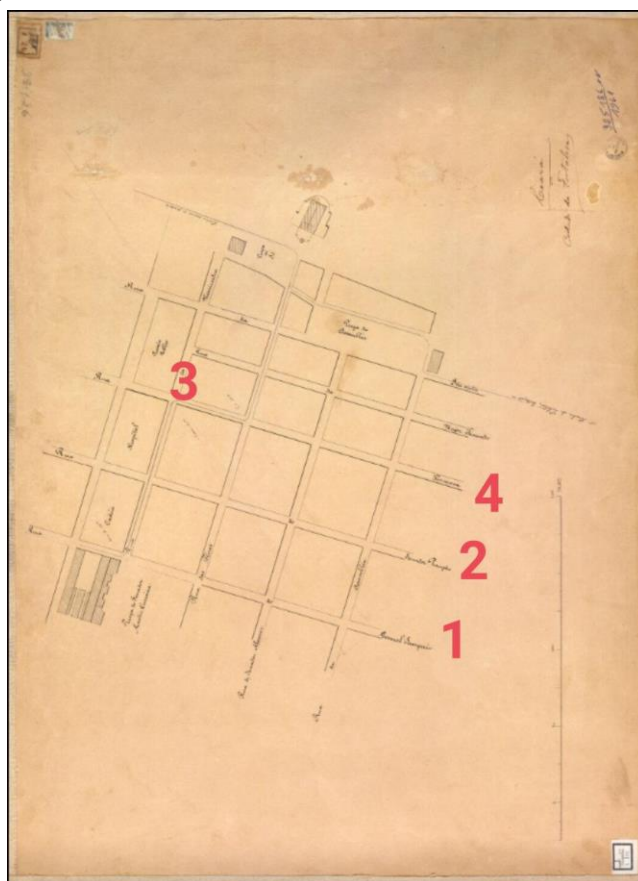
³⁷ Os demais artistas confiados aos papéis do espetáculo “Mãe”, não citados em crítica por Ascanio são; o ator Santos (Vicente, meirinho), Costa (Gomes, empregado público) e Venâncio (Peixoto, comprador de escravizados). A atriz Joaquina Emilia, no papel de Eliza, (filha de Gomes), foi citada pelo jornal *Constituição* (Anúncio de programação. *Constituição*. Fortaleza, 2 de dezembro de 1874, p. 4.).

³⁸ *Wagon* (do inglês, significa “vagão”; “carroça”. Em tradução livre. – Exemplos: um veículo com quatro rodas do passado puxado a cavalos que levava as pessoas e suas mercadorias. Ou, vagão de trem.). A expressão “Voo de wagon”, (vagão) condiciona a ação deste vagão em movimento, ou seja, pode significar “às pressas”. À partida do vagão.

³⁹ *Theatrologia*. *Cearense*, Fortaleza, 6 de dezembro de 1874, p. 3. [grifos do jornal]

a edificação do Teatro São Luiz (1879-1896)⁴⁰, sobretudo por proporcionar a vinda de companhias estrangeiras, conectando especialmente a Europa e seus artistas com o Ceará, fato que garantiu a presença de público fortalezense nos espetáculos. Uma parte desse espaço de sociabilidade local estava situado no enquadramento próximo à praça do Passeio Público de Fortaleza, entre a rua da Misericórdia e suas esquinas, as da rua da Amélia (atual Senador Pompeu), local onde existiu o Teatro São José, e da rua Formosa (atual Barão do Rio Branco), em que existiu o teatro São Luiz (figura 04).

Figura 04 – Mapa indicativo dos teatros na cidade de Fortaleza em 1870-1880⁴¹



Fonte: Acervo Digital Biblioteca Nacional-Brasil. (Adaptação/elaborado pelo autor)

⁴⁰ Toda noite era o ponto de encontro marcado da alta sociedade cearense burguesa, com os espetáculos em cartaz, principalmente, para assistir ao gênero de ópera e operetas (*Constituição*, Fortaleza, 5 de março de 1882, p. 1).

⁴¹ Legenda da figura 04:

- 1 – Rua do General Sampaio: Teatro S. Pedro (1874-1875)
- 2 – Rua do Senador Pompeu (Rua Amélia): Teatro S. José (1874-1888)
- 3 – Rua da Misericórdia esquina com a Rua Formosa: Teatro das Variedades (1877-1878?)
- 4 – Rua Formosa: Teatro Thaliense (1842-1872), posteriormente, Teatro São Luiz (1879-1896).

Segundo o historiador Sebastião Ponte a denominação da rua de Formosa compreende dois significados: o primeiro, diz respeito ao nome da própria rua – “Formosa” – ligando ao movimento das classes dominantes locais em aformosear a cidade, dando-lhe uma aparência “estética e saudável às praças e ruas da urbe” (PONTE, 2012, p. 60); o segundo, Fortaleza estava a criar uma fisionomia urbana de “cidade grande”, com a adoção do “plano urbanístico de Adolfo Herbster” de 1875 que promoveu o alinhamento das vias (PONTE, 2012, p. 61).

No entorno da praça do Passeio contava-se com um hotel, o famoso “Hotel da rua do Passeio Público” chamado de Hotel do Norte (antes desse hotel, em 1872, foi a segunda sede do Club Cearense)⁴². Neste hotel⁴³ supõe-se que tenha servido de hospedagem para os viajantes de passagem ou para os artistas de diversos elencos estrangeiros, como o da Companhia Dramática Portuguesa de Antônio Pedro⁴⁴, que circularam pela cidade. Lá se negociava débitos de assinaturas (récitas) dos espetáculos por contrato firmado, a exemplo do anúncio que foi impresso junto ao espetáculo do dia da Companhia Portuguesa. Durante o encerramento das temporadas no Teatro São Luiz, antes da partida de toda a companhia da cidade de Fortaleza, cujos bilhetes eram vendidos a partir de aluguéis de espetáculos, devia o público liquidar os débitos dos bilhetes assistidos feitos em compras antecipadas dos espetáculos, garantindo assim o devido fechamento da receita para a companhia, o capital de lucros da empresa pela turnê.

O memorialista João Nogueira, em sua obra *Fortaleza Velha* depõe que, no Theatro São Luiz “trabalhou o Antônio Pedro, cômico português, [que] olhando com admiração por ser, ao mesmo tempo, ator e autor, mas, que saibamos, não levou aqui nem uma peça de sua lavra” (NOGUEIRA, 2013, p. 108). Nogueira nos sinaliza no período de contexto, por conta da nacionalidade de Antônio Pedro, não foram encenados espetáculos de dramaturgia portuguesa; ao fazer jus ao nome da própria companhia em seu repertório dramático, e sim,

⁴² Hoje, o lugar é ocupado pelo Museu da Indústria do Ceará.

⁴³ O “Grande Hotel do Norte”. “Em frente ao Passeio Público”. “O Primeiro do Norte [*sic*] do Império”, propriedade de Silvestre Randall. Inaugurado em 5 de março de 1882, segundo informações extraídas de anúncio impresso publicado no jornal *Cearense* (Fortaleza, 5 de março de 1882, p. 3).

⁴⁴ Estava em turnê na sexta-feira do dia 1 de setembro, ano de 1882, sua última récita já em despedida da Companhia. A representação da comédia em 1 ato, “Duas Lições Numa Só”, com os atores Brandão, Costa, Maggioly, D. Elvira. A atriz Sophia cantaria a cançoneta francesa “En Voulez Vous?” As coplas em português “A Maçã” e a canção espanhola “Nas Hastas Del Toro”. A representação do 4º ato do drama “O Paralytico”, os atores eram Antônio Pedro, Pereira, Brandão e D. Elvira. A atriz Júlia de Lima cantaria a “romanza italiana “Non M’amava””. Enquanto a representação da opereta em 1 ato música de J. Offenbach, “O 66” com o trio de atores Brandão, Pereira e D. Sophia. Houve a representação da linda opereta em 1 ato, música do maestro F. Alvarenga; “O Berimbau”, agora, com o trio de atrizes-D Sophia, Júlia e Elvira. A começar sempre às 8 horas (*Cearense*, Fortaleza, 1 de setembro de 1882, p. 3).

o empresário trouxe as peças sob apropriações culturais, os espetáculos de gênero alegre, as operetas sob dramaturgia ou libretos de origem francesa, as composições de Jacques Offenbach; outras sob a transcrição hispânica ou italiana.

Na verdade, as companhias dramáticas se alinhavam e se conectavam ao “novo” sistema de produção teatral, às temporadas de sucessos entre óperas e operetas. Mas, observando as fontes da época, a Companhia Dramática Portuguesa de Antônio Pedro musicou em coplas algumas canções do seu repertório musical em português para a temporada no teatro São Luiz.

Posteriormente, esse centro social, intelectual e artístico ramificou-se para a Praça do Ferreira quando da construção dos cafés Iracema (1884), Java (1886), do Comércio (1891) e o Elegante (1900)⁴⁵, em que mesas ao ar livre aglomeravam políticos, gente da intelectualidade e da boemia, especialmente a partir do fim da tarde. Além de se inteirar das últimas novidades políticas e literárias, entre bebidas e debates, assistiam-se à aglomeração de pessoas na praça e nos cafés a se exibirem com seus trajes da última moda (PONTE, 2004).

Para o historiador Marcos Diniz Silva, os cafés de Fortaleza eram “espaços de sociabilidade assim como “as livrarias, a praça do Passeio Público e as repúblicas estudantis” (DINIZ SILVA, 2009, p. 50). Nesses espaços sociais eram construídos o discurso político e as ideias intelectuais como alternativa à prática social promissora do ambiente sugestivo entre a produção e a difusão do conhecimento desenvolvido por meio da literatura e das artes e seus fazedores em posição de liderança. No caso das associações, elas representavam um campo de instrução pública para pessoas interessadas, por meio de adesão. Nesse espaço promoviam-se atividades de socialização fora do “sistema escolar elitista”, eram as “vivências do mundo urbano” (DINIZ SILVA, 2009, p. 50-51).

O primeiro teatro existente em Fortaleza foi construído em 1830 com o nome de Casa da Ópera ou Teatro Concórdia. Fundado “por iniciativa de imigrantes portugueses, marcou a cidade e seus habitantes como um espaço de convivência social e cultural em uma urbe de pouca atividade cultural e transformações urbanas” (MARTINS GONÇALVES, 2022, p. 7). No ano de 1842 esse teatro transferiu-se para a referida rua Formosa nº 72 (hoje sobrado nº 112 da atual Barão do Rio Branco) com o nome de Teatro Thaliense (GIRÃO, 1979, p. 138; COSTA, 2017, p. 31-32). O teatro Thaliense manteve suas portas abertas até o ano de 1872

⁴⁵ *O Saco-Riso* [Semanário Humorístico. Ceará-Brazil], Fortaleza, 5 de agosto de 1900, p. 3.

(GIRÃO, 1979, p. 140), como antes, fundamentado. João Brígido (1912, p. 94) aponta que, no lugar onde funcionava o Thaliense, o espaço foi a sede da Padaria Espiritual, importante movimento literário fundado em 1892.

No Ceará, as sociedades dramáticas se fizeram presentes, cada vez mais, de maneira privada, partindo principalmente de interesses de homens negociantes, de donos de armazéns, de arrendatários de teatros, de políticos, de tabeliães, de letrados ou de estrangeiros que se estabeleceram por definitivo na capital, a exemplo dos portugueses. As associações eram formas de consentir reuniões e encontros casuais, agrupar um número de pessoas por adesão, em um espaço social mantido por um grupo específico e mobilizar a “vida de intelectualidade” provinciana a consolidar práticas culturais de diversão, ou de promover a instrução pública dos frequentadores associados.

Para manter-se em evidência, uma associação ou companhia dramática procurava promover ações de benfeitorias públicas, como palestra instrucional voltada a um tema específico, oferecer um espetáculo em benefício a uma instituição filantrópica na sala do teatro ou levantar doações de cunho particular aos seus membros em outros momentos, a garantir assim, visibilidade política à associação na imprensa local, destacando os nomes dos associados. Promoviam negócios oriundos do divertimento teatral, com as parcerias de bilhetes por assinaturas a serem retirados em livrarias, nos estabelecimentos de casas de modas ou em hotéis. A associação local garantia o cumprimento interno de seu estatuto de fundação à administração da instituição realizando eleições diretas para a nova diretoria semestralmente.

Coube as associações a responsabilidade de construir seu próprio teatro e administrar o espaço através dos empresários: “[...] através da iniciativa de particulares e arrendados a empresários que se ocupavam da produção dos espetáculos e da exploração comercial das casas” (M. J. ALMEIDA, 2004, p. 38 *apud* BRESCIA, 2012, p. 44-45). A companhia dramática e seu empresário tinha que inserir-se no “sistema de administração teatral” (BRESCIA, 2012, p. 45) onde os donos dos teatros “delegavam à figura do empresário o ônus do exercício da gestão e as dificuldades inerentes à pesada máquina de produção” (M. J. ALMEIDA, 2004, p. 38 *apud* BRESCIA, 2012, p. 44-45). Para o novo teatrinho particular de Arronches, o Guarany, com o seu proprietário Major Mello, não foi diferente. Ele delegou ao ator e diretor artístico Eduardo Alvares o arrendamento do espaço e a função de ser seu primeiro empresário, com objetivo de gerir e produzir os espetáculos por temporadas por

cerca de seis meses. O major José Feijó de Mello também se tornou empresário de seu próprio teatro, como foi noticiado pela imprensa local, em dias de espetáculos⁴⁶.

Após o fechamento do teatro Thaliense em 1872, a cidade de Fortaleza carecia de um novo teatro e local de diversão, com suas temporadas que promoviam a “distração” aos habitantes locais. Entre 1872 e 1879, ano de fundação do Teatro São Luiz, surgiram três teatros em 1874: inicialmente, a 28 de junho, o teatro Guarany, situado na “distante” Vila Nova de Arronches; em seguida a 1º de agosto, o teatro São Pedro, funcionando até 1875, de vida efêmera, construído em Fortaleza; e, posteriormente, a 2 de dezembro, o teatro São José, na “capital”. “Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. [...] Em suma, o espaço é *um lugar praticado*” (CERTEAU, 1998, p. 202, grifos do autor). Com a presença desses teatros em locais geográficos distintos, o público podia decidir para qual espaço teatral iria se dirigir. A escolha estava entre aquele de caminho mais curto ou aquele mais longe, no teatro situado paralelamente, na mesma geografia da capital ou aquele que precisasse tomar um trem até o povoado de Arronches, no qual pudesse se chegar a tempo da hora marcada para assistir ao “drama novo” ou ao gênero alegre das comédias.

Com o fechamento do São Pedro, o teatro São José supriu, por algum tempo, o espaço cultural e social para Fortaleza. Afinal, encontrava-se longe da “capital”, o Guarany em Arronches, e sem a presença de um empresário teatral, o que fazia com que estivesse sem programação permanente para mantê-lo atrativo como divertimento para a população ocupar em cada espaço geográfico seu valor de pertencimento, com a exploração da programação comum de gêneros drama longo à comédia curta, à época, modelos de “concepção” de espetáculos.

Todos os três teatros foram classificados como “teatrinho” devido ao tamanho do prédio. O teatro Guarany foi construído em estilo de verão, como teatro campestre, por conta da adaptação à mudança climática de Fortaleza. Considerado luxuoso, era constituído de palco e plateia, provavelmente com corredores de entradas em cada lateral do teatro. Estimase que atendia cerca de 400 pessoas, com entrada geral e cadeiras. Já o teatro São Pedro possuía galerias para senhoras, camarotes e cadeiras. No entanto, era preciso que o público levasse as cadeiras e numerá-las, antes, junto à diretoria. Esse serviço era feito, principalmente, com a presença de toda a família. A localização do teatro São Pedro foi

⁴⁶ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

considerada uma má escolha pela imprensa por ser sem ventilação e sem muita pretensão arquitetônica. O São José possuía, além de uma plateia (cadeiras), camarotes de 1ª e 2ª ordens com 6 entradas, embora também considerados sem ventilação durante a sua inauguração, principalmente, junto aos camarotes. Depois de algum tempo, os camarotes tornaram-se arejados, após passar por reformas. Tinha a acomodação para 600 pessoas. Durante o ano de inauguração em 1874, no dia 19 de dezembro, dispôs de um “Botequim do theatro” a oferecer refrescos gelados⁴⁷. Em novembro do ano de 1875⁴⁸, o teatro transformou para o público de seus espetáculos os seus camarotes de 1ª ordem em galeria e os camarotes de 2ª ordem passaram a constituir-se de 5 entradas além da plateia geral, já antes era constituído de 6 entradas.

Os teatros como espaços e suas práticas transformam-se, modificam-se na medida que ocorrem as mudanças sociais. A presença dessas construções acabou por produzir na população “a sensação de pertença ao lugar, através deste duplo entremeado de subjetividades que envolve simultaneamente a identificação com o lugar e a impressão de sua continuidade no espaço-tempo [...]” (BARROS, 2017, p. 171), ou seja, pertença ao espaço social demarcado pela convivência e estabelecimento de laços afetivos construídos a partir da frequência dessa mesma população a estes espaços, criando inter-relações alavancados pela transformação do lugar, pelo sucesso do teatro enquanto espaço de representação de espetáculos. Um crescimento duplo e amalgamado, um lugar a interferir no espaço do outro, na recepção do público aos espetáculos.

A abertura do teatro Guarany em Arronches se deu em 28 de junho de 1874. O periódico local mencionava que a cidade ainda era um lugar a ser descoberto, pouco explorado neste tipo de entretenimento teatral: “E’ de esperar que se desenvolva o gosto para este genero de distracção⁴⁹”. O jornal recordava ainda que já não havia nenhum teatro atuando no Ceará. Afinal, o Guarany foi inaugurado antes do São José e o povoado de Arronches era conhecida apenas como um lugar para passear, sendo um “dos mais agradaveis, e uteis a saúde⁵⁰”. Na visão construída dos habitantes de Fortaleza, Arronches era um lugar para se visitar, estar de passagem. O único interesse que unia as duas cidades antes da construção do teatro Guarany era a condição da vila ser um bom lugar para se

⁴⁷ Neste dia documenta-se a “Abertura do Botequim”, do Teatro S. José – “onde o respeitavel publico encontrará optimos refrescos, doces, petiscos, Etc. Etc. Etc.” (Anúncio de programação. *Constituição*, Fortaleza, 24 de janeiro de 1874, p. 4).

⁴⁸ *Cearense*, Fortaleza, 21 de novembro de 1875, p. 4.

⁴⁹ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

⁵⁰ *Idem*.

passar. Com a chegada da estação de trem de Arronches e a construção de um teatro local os dois equipamentos sinalizaram desenvolvimento econômico, urbano e cultural para a vila, ao interligá-la com a capital e promovera concorrência de público aos espetáculos. Ao fazer com que os frequentadores sem teatro de diversão da “capital” chegassem até o Guarany, em Arronches, compreenderia desenvolver lucrativamente a vila, tanto por causa da utilização mais frequente da via-férrea de Baturité quanto pela presença mais assídua a Arronches, atraído pelos espetáculos no Guarany.

Com a abertura do Teatro São José posteriormente, a 2 de dezembro de 1874, em Fortaleza, este lugar tornou-se um elo social e geográfico entre as duas cidades. Social porque os espetáculos exibidos no São José eram frequentados pelos habitantes de Arronches e, por outro lado, as peças encenadas no Guarany, recebiam o público de Fortaleza que se deslocavam até a Vila Nova de Arronches; geograficamente porque, do São José até o Guarany, era uma linha reta, alcançado pela estrada “Travessa do Cajueiro” (atual Pedro Borges) ou pela estação de trem Fortaleza-Arronches⁵¹, principalmente, durante os domingos e às segundas-feiras, dia dos espetáculos no teatro Guarany ocorridos entre 18h30min e 22:00.

A abertura do teatro Guarany em 1874 e a utilização do transporte ferroviário foram passos importantes para o “progresso” de Arronches, pois contribuíram com a circulação de pessoas entre Fortaleza e a vila, promoveu a fonte de renda e a diversão local. “O lugar não é mais apenas um mero lugar, mas sim um mundo que coloca em jogo as suas próprias regras. Pode-se mesmo dizer que todos os lugares são pequenos mundos” (BARROS, 2017, p. 170). Aquele era o “mundo” da Vila Nova de Arronches, girando em torno do pequeno teatro.

Na interpretação de Milton Santos “o lugar, a região [é constituída de] não mais frutos de uma solidariedade orgânica, mas de uma solidariedade regulada ou organizacional” (SANTOS, 2013, p. 33). Portanto, antes da vinda do teatro, aquele pacato lugar era apenas um espaço de circulação de transeuntes da Fortaleza para Arronches, alcançado por meio de cavalo, trem ou mesmo, do recém-chegado “carro” (transporte coletivo), a fim de espairecer o corpo nos ares do lugar, ou para distração de um simples passeio⁵².

Para Arronches. Hoje. Domingo as 4 e 1/2 da tarde. Estará um carro ultimamente chegando da Europa, e que comporta de dez a 12 pessoas, á Praça Municipal a

⁵¹“Seu trajeto tinha como ponto zero o centro da capital, próximo às ‘antigas caixas d’água do abastecimento de Fortaleza (Praça Clóvis Beviláqua)’ e partia em direção à vila de Arronches”, segundo Pereira e Lima (2007, p. 59; 228, *apud* Oliveira, (2021, p. 57).

⁵²Pedro II, Fortaleza, 27 de novembro de 1870, p. 4.

espera das pessoas que quizerem [*sic*] passear até aquella povoação. Preço 3\$000 reis – de ida e volta. Pagamento adiantado. F. Pirralho⁵³.

O historicamente esquecido “Theatro São Pedro”⁵⁴ localizado à rua do General Sampaio - Casa 81⁵⁵, foi inaugurado no dia 1 de agosto de 1874, pela Sociedade Recreio Familiar, sua idealizadora e mantenedora⁵⁶.

Theatro – A sociedade – Recreio Familiar fez sua estréia no dia 1.º do corrente, em seu theatrinho o S. Pedro levando-se a scena o enteressante [*sic*] drama do Sr. Dr. Domingos Olympio, intitulada – A Tunica de Nessus. O espectáculo correu muito bem. Os moços que nelle tomaram parte excederam a expectativa de todos⁵⁷.

A Sociedade Recreio Familiar teria realizado a inauguração do teatro São Pedro com a estreia do drama em 3 atos “A Túnica de Nessus”, sob “a produção de Domingos Olympio”⁵⁸. Este espaço teatral teve uma existência curta, até o início de 1875. Na notícia do jornal *Cearense* escrita em abril de 1875, o anúncio informava que seriam leiloadas as “taboas, carnaúba, e mais objectos pertencentes ao mesmo theatro” dando a entender o fechamento do espaço⁵⁹. Em notícia posterior, em novembro do mesmo ano, a Sociedade Recreio Familiar chamava seus sócios a comparecerem à rua do General Sampaio, casa 81, informando ser o mesmo lugar do “antigo Theatro S. Pedro”⁶⁰.

No fim de 1874, no dia 2 de dezembro, foi inaugurado o Teatro São José à rua da Amélia, marcando uma nova fase teatral para a cidade. O Teatro São José foi arrendado pelo negociante português e major José Joaquim Carneiro. A estreia do espaço aconteceu com a peça “Mãe”, de José de Alencar, montado pela Associação Dramática Eduardo Alvares⁶¹, mesma companhia que, seis meses antes fez a abertura do teatro Guarany em Arronches. O

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Não encontrei nenhum dado ou menção acerca do teatro São Pedro nem do teatro Santo Antônio (1890) na historiografia do teatro cearense (COSTA, 2017, 2014; GUILHERME, 1981; GIRÃO, 1997; NOGUEIRA, [1954] 2013).

⁵⁵ Em final de janeiro, ano de 1874, documentava-se que o escritório da companhia cearense da via-férrea de Baturité estava em mudança da casa da rua Amélia para o referido futuro endereço em que funcionaria o Teatro S. Pedro (*Cearense*, Fortaleza, 29 de janeiro de 1874, p. 1). Pelo visto, perdurou por poucos meses, logo, a partir de agosto ocorreu a fundação do teatro, em que também se observa a inconstância da via-férrea em fixar o seu lugar de escritório, pois, em 1871, seu escritório estava a funcionar à “[...] rua do Conde d’Eu n. 43 [...]” (*Cearense*, Fortaleza, 29 de outubro de 1871, p. 3).

⁵⁶ *Constituição*, Fortaleza, 4 de agosto de 1874, p. 1.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Constituição*, Fortaleza, 1 de agosto de 1874, p. 2.

⁵⁹ *Cearense*, Fortaleza, 18 de abril de 1875, p. 4.

⁶⁰ *Constituição*, Fortaleza, 17 de novembro de 1875, p. 4.

⁶¹ *Cearense*, Fortaleza, 2 de dezembro de 1874, p. 2.

teatro São José, dentre os dois teatros fundados no ano de 1874, foi o mais longo a funcionar, com a programação teatral permanente na cidade de Fortaleza, com registros nos jornais a divulgar seus espetáculos até o ano de 1888. No São José, praticamente encenava-se repertórios de dramas longos e comédias curtas. O local foi reduto do artista, poeta e dramaturgo Frederico Severo⁶², bem como da Sociedade Recreio Familiar, após ter seu teatro S. Pedro extinto. Recebia também companhias dramáticas de fora como a de Lima Penante, com sua programação de paródias, sob autoria do mesmo Frederico Severo, com as operetas em 3 atos⁶³ contendo música e libreto de sua autoria. Recebia outros tipos de repertórios tanto óperas cômicas de Joaquim Manuel de Macedo quanto a “velhos dramas” de autores conhecidos da década de 1870.

Em concorrência com o Teatro São José, no mesmo contexto geográfico e cultural, surgiu outro teatro em fins da década de 1870. Próximo ao Passeio Público, na esquina da Rua Formosa (Barão do Rio Branco) com a rua da Misericórdia (atual Dr. João Moreira) existiu o Teatro das Variedades⁶⁴, um teatro ao ar livre, fundado em 21 de janeiro de 1877⁶⁵. Se chovesse no dia, não haveria espetáculo, pois era aberto. Tinha como empresário o senhor João do Carmo. Posteriormente, nesse mesmo lugar, surgiu o mais importante espaço teatral da segunda metade do século, o Teatro São Luiz, fundado em 1879 e fechado no ano de 1896⁶⁶.

Por um certo período, as noites de espetáculos no Teatro São Luiz foi um encontro marcado com a elite da sociedade cearense letrada e classe dominante; afinal, era “bom gosto” ir ao teatro. Em seção do jornal *Constituição* de 1882, noticiava-se que “O S. Luiz

⁶² “**Em S. José.** - Quinta-feira subiu á scena pela segunda vez a opereta ‘Os Sinos de Corneville em Arronches’. [...]. Trabalhou o bis ‘fervet opus’ e chamados á scena receberam muitas palmas os Srs. Penante, Frederico Severo e [maestro] Magalhães” (*Cearense*, Fortaleza, 30 de outubro de 1880, p. 2). [grifo do jornal] De acordo com João Nogueira, “de todas as peças tristes ou alegres levadas no *São José* as que mais agradaram foram as operas burlescas “De Baturité à Lua, “Madame Angot na Monguba”, “[Os] Sinos de Corneville em Arronches” e outras do cearense Frederico Severo” (NOGUEIRA, 2013, p. 105). A transposição para o original a partir de “Os Sinos de Corneville”, sob libreto do festejado escritor Frederico Severo e música dos maestros R. Planquette e Ch. Lecocq; a sua opereta de 2 atos; a “acção passa-se em Arronches durante a seca” (*Cearense*, Fortaleza, 22 de outubro de 1880, p. 4.).

⁶³ “Sua estrutura dramática, assentando-se na da ópera, permite o desenvolvimento de um enredo qualificado por traços estilísticos épicos, líricos e dramáticos e dispostos cenicamente através de diálogos falados, cantos e danças. [...]” (SANTOS, 2018, p. 276).

⁶⁴ *Constituição*, Fortaleza, 21 de janeiro de 1877, p. 4.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ “No canto da rua Formosa, onde residia o dr. João Moreira, havia até 1896 o *teatro São Luiz*, onde trabalhava o Lima Penante, o Antônio Pedro e outras *coisinhas* que chegando à Fortaleza, viram grandes coisas, como ainda hoje [1939] acontece” (NOGUEIRA, 2013, p. 38, grifos do autor). Para João Nogueira, assim como para os demais memorialistas cearenses reportados em pesquisa; o Teatro São Luiz foi fundado em 1880, perpetuamente. Sendo que, não foi.

tem tido noites esplendidas e tornou-se o *rendez-vous* [sic] da elite da nossa sociedade, – o *logradouro* do bom – tom”⁶⁷. Por isso que tornou-se relevante esse teatro para o período, não só por mérito dos espetáculos representados no palco do Teatro S. Luiz, mas para a elite apreciar às companhias estrangeiras e seus repertórios: as óperas bufas e operetas, os concertos internacionais, as companhias de ginásticas e acrobacias, os dramas e comédias de costumes, mas também as concorridas sessões de temáticas políticas dos movimentos de causas sociais, ocorridas em atos solenes e históricos sobre diversos acontecimentos sociais do período. No centro do espetáculo estava a festa, com arte, pátria e caridade; irradiado das passeatas das ruas e dos hotéis a caminho do teatro.

Como exemplo citamos o “Movimento Abolicionista do Ceará”, quando houve na quinta-feira, 16 de março de 1882, à noite, a sessão solene promovida pela grande companhia dramática da empresa do Sr. José Ribeiro Guimarães, ocasião em que o casal de artistas Mendes Paiva e Filonilla Paiva”⁶⁸ faziam-se presentes no elenco do espetáculo. Na programação, os nomes completos dos artistas apresentados no anúncio impresso. O espetáculo era “Estátua de Carne”, o gênero drama, “em benefício em favor do fundo de emancipação da benemérita sociedade *Cearense Libertadora*”⁶⁹. A imprensa citava a orquestra Santa Cecília, que teve o seu auge momento com música nova e a regência do maestro Manoel Magalhães, o mesmo maestro que trabalhava no teatro Guarany no ano de 1874. O espetáculo começou “as 8 horas da noite e veio a terminar a uma hora da manhã”⁷⁰. Depois de alguns dias apareceu na imprensa as notícias do acontecimento. Na 1ª parte da festa, após a subida do pano, cantou-se o Hino da Libertadora por toda a companhia. Um coro de cinquenta vozes cantou o hino ao som do instrumental⁷¹.

Em outro momento dessa festa, o artista e abolicionista Frederico Severo, autor do hino, entregou a 4 escravizados seus títulos de liberdade. Todos alforriados pela considerada “heroica” associação cearense. Severo recitou sua “inspirada” poesia. Flores ornamentadas sob enfeites e poesias foram recitadas nos intervalos, escritas por Justiniano de Serpa, José Damião de Sousa Mello, Antonio Martins, Antonio Olympio da Rocha e Antonio Bezerra de Menezes⁷². Depois do evento, ao término do espetáculo, a comédia “O Fura-Vidas”, uma releitura do italiano de “*Um U’omo D’Affari*”, repertório do Sr. Ribeiro Guimarães, a

⁶⁷ *Constituição*, Fortaleza, 5 de março de 1882, p. 1. [grifos do jornal]

⁶⁸ *Cearense*, Fortaleza, 23 de fevereiro de 1882, p. 3.

⁶⁹ *Constituição*, Fortaleza, quinta-feira, 16 de março de 1882, p. 2 [grifo do jornal].

⁷⁰ *Cearense*, Fortaleza, 18 de março de 1882, p. 2.

⁷¹ Anúncio de programação. *Cearense*, Fortaleza, 15 de março de 1882, p. 3.

⁷² *Idem*.

comissão da Sociedade Cearense Libertadora⁷³ convidou o pessoal da companhia dramática para dirigir-se ao “Grande Hotel do Norte”, a fim de erguerem naquela festiva noite os mais francos e entusiásticos brindes⁷⁴. “Eram [...] [três e] meia da manhã quando, depois do último brinde em honra do Dr. Joaquim Nabuco, [...]”⁷⁵; todos os sócios da S. C. Libertadora e o elenco principal da companhia do Sr. Ribeiro Guimarães⁷⁶ se recolheram às suas residências.

Surge no ano de 1890, o Teatro Santo Antônio⁷⁷, inaugurado por uma Sociedade Particular, em 20 de março. Situado à rua da Misericórdia⁷⁸, o teatro tinha como secretário da associação, o senhor Luiz Murinelly, sujeito com sobrenome de grande família residente no Rio de Janeiro. A programação teatral de abertura do local (se o tempo permitisse, pois, era também teatro a céu aberto) foi um espetáculo contendo duas partes. A primeira era denominada de “Quadro Vivos”, a segunda era intitulada “Passagem de Vênus pelo Sol”. Para finalizar o dia da abertura, houve a apresentação de “mágica branca, cinco sortes pelo prestidigitador José de Paula Pismel”⁷⁹. O palco do Teatro Santo Antônio surgiu na cidade como mais uma sociedade particular “de moços”⁸⁰, assim denominado pelos jornalistas da época⁸¹. Esta sociedade particular procurava, além de oferecer dois espetáculos por mês de “espetáculos variados”, como drama, comédia, fantasmagoria e mágica, também, tinha a finalidade de divulgar a “instrução popular” a seus novos associados ou, ao já presente público frequentador, as diversas palestras, como a de tema “fraternal”, quando foi proferida no salão do teatro, dia seguinte da fundação. Era o mais novo espaço teatral de associação particular recém-inaugurado, próximo ao belo Passeio Público de Fortaleza.

Por fim, fora da região de Fortaleza, na cidade de Baturité, no ano de 1880, distante da cidade em torno de 77 km, circulava a notícia da existência do Teatro Baturiteense, aos cuidados do artista Lima Penante e sua Companhia. A Companhia teatral de Penante

⁷³ Vide ano anterior, o Programa da Festa para o “Dia 25 de março de 1881”; as Comissões e o Hino, no jornal *Libertador* (Fortaleza, 25 de março de 1881, p. 3-4).

⁷⁴ *Chronica de Theatro. Constituição*, Fortaleza, 19 de março de 1882, p. 2.

⁷⁵ *Cearnense*, Fortaleza, 18 de março de 1882, p. 2.

⁷⁶ Presume-se como membros sócios da S. C. Libertadora; o Sr. Lourenço Pessoa, (que no dia, em sessão solene havia pregado no peito do empresário teatral Guimarães uma medalha de ouro, oferecida pela referida sociedade). O artista, poeta, dramaturgo e abolicionista Frederico Severo; Antônio Martins e Antônio Bezerra de Menezes (por poesias recitadas), dentre outros. E, os artistas dramáticos da Companhia, (além do condecorado, o diretor artístico e empresário) Sr. [José] Ribeiro Guimarães, sua esposa, a atriz Anna Chaves Guimarães. Os supostos demais atores, Rodrigues, Edelvira e Joaquina [Emília] que foram citados em noite do espetáculo (*Cearnense*, Fortaleza, 18 de março de 1882, p. 2).

⁷⁷ *Libertador*, Fortaleza, 15 de março de 1890, p. 3.

⁷⁸ *Cearnense*, Fortaleza, 26 de abril de 1890, p. 3.

⁷⁹ *Libertador*, Fortaleza, 22 de março de 1890, p. 4.

⁸⁰ *Cearnense*, Fortaleza, 19 de março de 1890, p. 1.

⁸¹ *Idem*.

promovia para o povo daquele lugar “noites de verdadeira distração e festas⁸²”. José de Lima Penante, artista paraense, foi ator, diretor, empresário e dramaturgo, bastante obstinado com o seu ofício em suas múltiplas funções, principalmente em viajar com sua companhia dramática pelos teatros, em meados do século XIX. Concentrava suas turnês pelo Nordeste, particularmente em Recife e Ceará, com passagem pelo Rio de Janeiro e excursão de sucesso em Manaus. No entanto, ao encontro de espaços teatrais para esta cidade, documenta-se que, ainda, na cidade de Baturité, “[...] pelo menos desde 1880, os jornais falam sobre a existência de um espaço para espetáculos cênicos, denominado Theatro São João Batista, mantido pela Sociedade Phenix Dramática.”⁸³.

2.3 A inauguração do Teatro Guarany em 1874

Em 28 de junho de 1874, no domingo, foi inaugurado o “Theatro Guarany” na Vila Nova de Arronches, cujo terreno foi doado pelo “benemérito” e morador local, “capitão Manuel Francisco da Silva Albano” (GIRÃO, 1975, p. 34). Capitão Albano foi um habitante atuante nas edificações da vila, sendo responsável por reformar a matriz do Bom Jesus dos Aflitos em 1876 e oferecer outro terreno doado por ele e sua esposa, Maria Theófilo Albano, à construção do Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paula, (OLIVEIRA, 2021, p. 19). Ele era sócio do irmão José Francisco, o Barão de Aratanha, no estabelecimento comercial “Loja do Povo”. Na verdade, denominou-se popularmente assim, por ser o mais “famoso estabelecimento comercial da antiga província”, fundada em Fortaleza no ano de 1852, posteriormente nomeada como “Casa Albano”, sob a razão social de “Albano & Irmão”⁸⁴. Um dos filhos do capitão, o José Albano, foi vigário da Igreja Bom Jesus dos Aflitos, ordenado em 26 de fevereiro de 1882 (GIRÃO, 1975, p. 34).

Manuel Albano ficou conhecido pejorativamente como “o *bey*”⁸⁵ (sultão) da velha Porangaba”, termo que aparecia nos jornais impressos cearenses na década de 1880⁸⁶: “O *bey* Manoel Albano preparou um albergue para servir de casa de mercado”⁸⁷. O codinome descrevia o poder da família Albano na vida política e privada da cidade, pela riqueza

⁸² *A Ordem*, Baturité, 21 de março de 1880, p. 4.

⁸³ Segundo aponta Santos (2018, p. 125) *apud A Ordem*, 16 de maio de 1880.

⁸⁴ O “Centenário da Casa Albano”, segundo o Almanaque do Ceará, 1952, p. 72.

⁸⁵ “[Bei]: Título dado, outrora, aos oficiais superiores do exército otomano e aos altos funcionários administrativos”. Segundo define o Dicionário online de Português, 2022.

⁸⁶ *Pedro II*, Fortaleza, 5 de janeiro de 1888, p. 2.

⁸⁷ *Pedro II*, Fortaleza, 9 janeiro de 1889, p. 1.

ostentada e por assumir cargos públicos administrativos. “O poderoso e mansueto Sr. Manoel Albano – convença-se de que a sua família não é melhor do que a nossa; tem muito dinheiro sim, mas não é superior a nossa em pundonor⁸⁸”.

O primeiro espetáculo de abertura era intitulado “Suplício de uma Mulher”, importante drama de Alexandre Dumas Filho, o qual foi seguido pela “chistosa” comédia em 1 ato⁸⁹, “ornada de música”, intitulada “Um Cavaleiro Particular” de autor desconhecido, ambos sob direção artística de Eduardo Alvares⁹⁰. O drama “Suplício de uma Mulher”, “foi um texto escrito em 1865, por Dumas Filho e Émile de Girardin” (PINTO, 2021, p. 5). A dramaturgia original em francês era intitulada “*Le Supplice D’une Femme*”, um drama em três atos, cuja ação se passa em Paris de 1855.

O gênero de representação para o público presente em Arronches era antecedente ao teatro moderno. No que diz respeito à história do drama, podemos dizer que “a teoria do naturalismo, na ficção e no drama, é então uma representação consciente da personagem humana e da ação *dentro* de um ambiente natural e social. Trata-se da culminação específica de uma longa tendência da teoria e prática burguesas” (WILLIAMS, 2011, p. 172, grifo do autor). O jogo permanecia alinhado, mediante a situação interna, o ambiente em pleno seio familiar patriarcal e suas veladas (in)consequências decorridas pela ação dramática textual e diálogos de seus personagens entrelaçados, que se passavam no contexto da cidade de Paris, ano de 1855. Portanto, a plateia se identificava com o que era condicionalmente humano, do ponto de vista de caracteres da personagem e sua convivência em conflito consigo e com os demais personagens presentes, mas a construção do texto não permitia o personagem exercitar a sua plena autonomia para enveredar-se por outros caminhos decididos por ela, pois o autor já traçara o seu destino.

⁸⁸ *Pedro II*, Fortaleza, 5 de janeiro de 1888, p. 2.

⁸⁹ Quanto à comédia, esta permanecia em segundo plano. Não em sentido menor, referente ao gênero teatral. Mas, estratégia de esquema de representação de espetáculos por temporadas em nossos teatros (representação curta de 1 a 2, 3 atos) ao público. Entretanto, a definição de comédia: “- Peça teatral em que se põem em ação os caracteres, os costumes ou os factos da vida social, que se apresentam à crítica, ao gracejo ou ao ridículo” (WALGÖLDE, 1950, p. 33); visava “o riso fácil” de determinadas situações nos espetáculos representados. E se buscava tirar um teor social pela crítica. Muitas vezes inusitadas para época. Existiam vários gêneros de comédias, a saber: comédia média, comédia nova, comédia alta, comédia anedótica, comédia baixa, comédia de costumes e comédia heroica (italiana/latina ou romana). Esta última se subdividia em “várias espécies, como togata, a tabernária e a pastoral” (WALGÖLDE, 1950, p. 34).

⁹⁰ Vinha pela primeira vez, também, como ator (o empresário) e da sua Associação Dramática, que se apresentavam ao digno povo Cearense, no pequeno Theatro Guarany” (*Cearense*, Fortaleza, 28 junho de 1874, p. 4). Na verdade, vinha do litoral leste cearense, quando se encontrava em turnê pelo teatro de Aracati e depois seguiria para Fortaleza/Arronches com outro elenco de formação de sua Associação Dramática, para seguidas temporadas no palco do recente teatro inaugurado.

Quanto ao espetáculo de estreia, de inauguração do teatro Guarany, o jornal *Cearense* não trazia tal informação autoral exata, pois nem dava crédito ao Girardin. Informava ser “um importante drama” de Alexandre Dumas Filho⁹¹ (1824–1895). A peça foi encenada “pela primeira no Ginásio Dramático, pela Companhia Furtado Coelho” (FARIA, 2003, p. 1), no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1865. Hoje os estudos comprovam que Dumas Filho foi muito mais que um simples colaborador, parceiro junto ao texto de Émile de Girardin. Na realidade, a concepção da peça escrita é dele. E a tradução é de Machado de Assis.

O espetáculo do dia seguinte a abertura, na segunda-feira, 29 de junho, foi “O Fogo do Céu”, do original do inglês Lord Sidney, comédia-drama em 3 atos. A noite deste dia terminou com “a linda e espirituosa comédia em 1 ato, ornada de música, o espetáculo “A Viúva das Camélias⁹²”, apresentando cenas da vida parisiense, passadas em 1856, paródia de autoria de “Paul Siraudin, Alfred Delacour e Lambert-Thiboust (1859). A comédia estreou em Paris no Théâtre du Palais-Royal, em 1857” (STARK, 2019, p. 303), ou seja, a partir do romance original (1848) de Alexandre Dumas Filho, a sua própria adaptação para o teatro de “A Dama das Camélias” no ano de 1852.

⁹¹ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4.

⁹²Idem.

Figura 05 - Anúncio de divulgação da abertura do “Theatro Guarany” e seu espetáculo inaugural

THEATRO GUARANY
EM ARRONCHES
GRANDE NOVIDADE!!!!
GRANDE FESTA!!!!...
ABERTURA E ESTREIA DE COMPANHIA !...
DOMINGO 28 E SEGUNDA-FEIRA 29.
Espectaculo ás 6 1/2 horas da tarde !
ASSOCIAÇÃO DRAMÁTICA DIRIGIDA PELO ARTISTA
EDUARDO ALVARES
DOMINGO 28 DE JUNHO DE 1874
 Apenas a orchestra houver executado uma brilhante orvertura, subirá á scena pela 1.ª vez o magnifico drama em 3 actos, original francez, do distincto dramaturgo—Alexandre Dumas—intitulado :
SUPPLICIO DE UMA MULHER !
 Terminando o espectaculo com a chistosa comedia em 1 acto, ornada de musica, intitulado :
UM
CAVALLEIRO PARTICULAR.
2.º ESPECTACULO
SEGUNDA-FEIRA 29
A'S 6 1/2 HORAS DA TARDE.
 Subirá á scena a magnifica comedia—drama em 3 actos, original inglez de Lord Sideney, intitulado :
O FOGO DO CÉO !...
 Terminando com a linda e espirituosa comedia em 1 acto, ornada de musica, denominada :
A VIUVA DAS CAMELIAS.
Preço dos bilhetes :
 Cadeiras 22000
 Entrada geral 12000
 Todos os espectaculos n'este theatro principiãõ ás 6 1/2 horas da tarde, finalizando impreterivelmente as 10 horas em ponto.
 O artista Eduardo Alvarès, pela primeira vez que se apresenta ao digno povo Cearense, espera merecer sua alta protecção.
 Findo o espectáculo haverá trem á disposição do publico para voltar á capital, mediante o preço do costume.
MUTILADO

Fonte: *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4

Em outra importante estreia de caráter nacional, pela primeira vez encenada no Ceará, particularmente no Teatro Guarany em Arronches, foi a espirituosa comédia de 1 ato, “Os Maçons e o Bispo” do escritor sobralense e bacharel em direito Domingos Olympio, representado pelo elenco da Associação Dramática Eduardo Alvares. No dia da apresentação, a 19 de julho de 1874, a Companhia contou com a presença do escritor com seus incompletos 23 anos, na plateia, A peça levou o problema da “Questão Religiosa” entre a Igreja Católica e a Maçonaria para os palcos. Esta questão pode ser resumida no conflito entre os bispos e o Imperador. O Bispo D. de Olinda ordena a expulsão dos maçons da

irmandade religiosa, e os irmanados da Ordem recorrem ao Imperador, anulando a ordem do bispo. A esta luta política, ocorrida nos últimos dias da Monarquia no Brasil, denominou-se de “Questão Religiosa” (TINHORÃO, 1966, p. 28). Depois de Arronches, o espetáculo estreou no Teatro Apolo de Sobral. A ação do espetáculo “Os Maçons e o Bispo” se passa em Recife⁹³.

O levantamento do “teatrinho” Guarany, ficou a cargo também de outro morador ilustre, o Sr. Major José Feijó de Mello⁹⁴ [Filho]. O major Mello foi deputado da antiga Província do Ceará por dois mandatos seguidos, sendo o arrendatário do referido teatro Guarany: “E’ propriedade do Sr. Major, José Feijó, e foi edificado mediante alguns favores da companhia cearense da via-férrea [...]”⁹⁵. É durante o primeiro mandato bienal do Major (1874-1875)⁹⁶ que se dá a construção e a inauguração do Teatro Guarany. Nos anos de 1870, major Mello era dono de uma olaria de construção de tijolos de alvenaria em Arronches conforme se lê no anúncio do jornal *Pedro II*: “José Feijó de Mello entrega dous milheiros de tijolos de alvenaria nas suas olarias em Arronches, para receber um, nesta capital”⁹⁷. Na notícia é possível evidenciar que o major Mello era um comerciante que intermediava a circulação de bens e serviços entre a “capital” e Arronches. O intuito de patrocinar um teatro em Arronches parece ter sido o de “ministrar ao público da capital uma distração lícita e ativar o público àquele aprazível arrabalde”⁹⁸.

Certeau (1998) afirma que há distinção entre estratégia e tática. No caso do major, entendemos ter usado de estratégia, pois ela “[...]é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 1998, p. 101-102), ou seja, “o lugar de poder”. A estratégia do Major Mello era “manipular” e dinamizar a economia local, com a entrada e saída de produtos necessários para a cidade, para sua urbanização, construção de novas casas e prédios, associada a circulação de pessoas de diversas localidades que eram compradores de tijolos em Arronches. A questão do anúncio de comércio de tijolos deixa subentendida a “facilidade encontrada”, exercida pelo major Mello em negociar a compra e venda seus serviços, pelo fato de ser deputado da província e morador de Arronches e ainda possuir uma casa de olaria na vila. Afinal, parte do orçamento financeiro para a construção do Teatro Guarany era para

⁹³ Cearense, Fortaleza, 19 de julho de 1874, p. 4.

⁹⁴ *Cearense*, Fortaleza, 21 de junho de 1874, p. 2.

⁹⁵ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

⁹⁶ O segundo mandato compreendeu o “biênio” de “1876” a “1877” (SANTOS, 1914, p. 85-86).

⁹⁷ *Pedro II*, Fortaleza, 18 de setembro de 1870, p. 4.

⁹⁸ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

compra de tijolos de alvenaria. Com sua fábrica de tijolos, é possível afirmar que o major José Feijó de Mello contribuiu para a mudança urbanística da cidade de Arronches.

A importância do major José Feijó de Mello⁹⁹ para a vila de Arronches pode ser dimensionada em um evento anterior denominado o “Mastro de *Cocagne*”, ocorrido quase cinco meses antes de ser anunciado a inauguração do Teatro Guarany ao público local¹⁰⁰. A descrição desse evento demonstra a alta consideração que a figura do major tinha para o contexto social local. O jornal evidenciava que ele morava em uma chácara situada entre a Igreja Matriz e a grande praça de Arronches, local em frente ao novo estabelecimento que iria ser inaugurado, o hotel de João do Carmo, o futuro empresário do Teatro das Variedades, que seria inaugurado na “capital” pelos idos de 1877.

Neste hotel, aberto ao público, o proprietário fornecia “magníficos refrescos”. Para a inauguração, uma banda de música¹⁰¹, saindo de Fortaleza, faria “as honras do espetáculo”¹⁰². Era o início de janeiro de 1874. O hotel nomeado “Botafogo”¹⁰³ recém-chegado tornara-se um atrativo, um espaço convidativo para os visitantes se acomodarem em uma estadia futura em Arronches. O Hotel Botafogo de João do Carmo¹⁰⁴ precisava ser divulgado e (re)conhecido por todo público cearense da época, não somente para os habitantes de Arronches, motivo pelo qual ele passou a promover o mastro de *Cocagne* nos jornais locais.

A construção do teatro Guarany foi uma importante integração sociocultural para a cidade de Arronches porque ele passou a fazer parte do círculo de entretenimento cultural e social da província com os espetáculos de teatro e da disponibilização para eventos do espaço

⁹⁹ Quando o igualmente major, José Feijó de Mello pai morreu, os impressos passaram a grafar o nome do filho apenas como José Feijó de Mello, bem como houve a sua própria aceitação grafar sem o Jr.; ou seja, desde do povoado de Arronches até a província Fortaleza no tempo usual do Major Mello Jr., presume-se às suas narrativas históricas de feitos decorridos às notícias em linhas impressas como o filho, em que se beneficiaria, independentemente, de possuir o nome do pai, mas, já por ter estirpe como sendo o membro nato da Família Feijó de Mello; outrora, além de ostentar poder, o monopólio da olaria de tijolos, a ocupação em cargos públicos e posses, Mello Jr. já era também um homem benemérito em sociedade fortalezense.

¹⁰⁰ Tratava-se de um “mastro de sebo” em que: “Os *dilettantis* desse difícil jogo nada pagarão pela assenção ao mastro, a cujo topo encontrarão (se lá chegarem) além de uma somma em dinheiro, um relógio com cadeia de ouro que lhes é oferecido [*sic*]” (*Constituição*, Fortaleza, 25 de janeiro de 1874, p. 4).

¹⁰¹ A banda de música, na verdade, era a da polícia, devido as intensas práticas musicais em diversas atividades socio-histórica do Ceará, a partir do século XIX, período desde a sua criação, em que a banda procurava se inserir na cidade, artisticamente (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 315-333).

¹⁰² *Constituição*, Fortaleza, 25 de janeiro de 1874, p. 4.

¹⁰³ “O ex-proprietário do Hotel Botafogo o incansável João do Carmo [...]. Estabelecendo no Hippodromo Arronches uma grande TOURADA!” (*Cearense*, Fortaleza, 10 de junho de 1875, p. 4).

¹⁰⁴ “O Sr. João do Carmo Ferreira Chaves anuncia hoje uma tourada em Arronches, no dia 20 corrente. Este espectáculo inteiramente novo entre nós, despertará certamente a curiosidade publica” (“Tourada”. Idem, p. 3).

do edifício. Pelo feito da inauguração do Guarany, o major Mello foi elogiado e noticiado como um benfeitor e um incentivador da cultura local, já que ele “prestou um bom serviço” à Fortaleza, “curando” os habitantes “da mania dos grandes theatros fechados”, ao mesmo tempo que o major abria a possibilidade para a capital de ter um novo teatro no futuro, tendo em vista que o teatro Thaliense, fechado em 1872, foi derrubado pelos habitantes¹⁰⁵. Na realidade, o jornal *Cearense* noticiava a importância para Fortaleza e não para Arronches, embora foi este povoado quem foi beneficiado com o novo espaço de entretenimento e sociabilização, como um lugar de progresso e desenvolvimento artístico, econômico, político e cultural para a vindoura Vila de Arronches.

A estrada de ferro também foi um contributo significativo para o desenvolvimento da vila de Arronches e do Guarany, pois apoiou a construção do teatro em Arronches e garantiu o futuro deslocamento do público ao teatro, de Fortaleza para a vila. Com a inauguração da Estação ocorrida no final do ano de 1873 com a circulação oficial do primeiro trem em “dia 29 de novembro de 1873” (LOPES, 2006, p. 60), o deslocamento dos habitantes de Fortaleza à Arronches para ver os espetáculos no teatro Guarany ocorreram de forma mais fácil, tendo em vista que o transporte por trem tinha data, dia e hora marcada para partir e retornar da capital à vila¹⁰⁶. Portanto, a “edificação de novo trecho da ferrovia e de uma nova estação significa o estreitamento de mais uma cidade com Fortaleza” (RIOS, 2001, p. 12 *apud* ALMEIDA, 2009, p. 45).

O trem possuía dois vagões-tipos: um de transporte de passageiros, separados por classes sociais e outro, de mercadorias, para transportar cargas pesadas¹⁰⁷. Essa distinção não interferia no preço da passagem de Fortaleza para Arronches. Já as acomodações internas do trem não possuíam espaços comuns a todos, porque cada vão estava dividido conforme o poder aquisitivo dos passageiros (PEREIRA; LIMA, 2007, p. 217 *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 63). O valor mais baixo da passagem era 1.000 réis para um trecho de viagem, preço considerado caro para a população economicamente mais baixa. Na realidade, a locomoção de pessoas e a circulação de mercadorias por meio dos trilhos era uma necessidade de todos. Afinal, contava-se apenas com a Estação de Arronches no ano de 1873,

¹⁰⁵ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

¹⁰⁶ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4.

¹⁰⁷ “Sobre a Via-férrea de Baturité. O movimento da estrada do dia 1º a 28 de fevereiro de 1874 foi de “2.686 passageiros” a 500 réis. Total de 1.343.000 réis. Enquanto, que, “bagagem e mercadorias” a 83.320 reis. Total de lucro da Companhia Cearense da Via-Férrea de 1.426.32 réis” (*Cearense*, Fortaleza, 1 de março de 1874, p. 3). “A Estrada de Ferro de Baturité transportou passageiros, bagagens, encomendas, animais, mercadorias e, mais importante, ela possibilitou a construção de novas relações de espacialidade e sentidos de territorialidade como resultantes de práticas sociais” (OLIVEIRA, 2021, p. 60).

pois as estações “próximas”, tanto a de Mondubim como a de Maracanaú, somente foram inauguradas no ano de 1875 (ALMEIDA, 2009).

O deslocamento do trecho do trem de Fortaleza a Arronches no ano de 1873 tinha o valor de 1.000 réis. Se compararmos com o salário de um soldado da Polícia Militar que ganhava 24.000 réis por mês¹⁰⁸, deslocar-se de trem para Arronches e pagar a entrada do teatro era caro. A pessoa que fosse ao teatro de Fortaleza para a vila pagaria, ida e volta, 2.000 réis pela viagem mais 1.000 réis pelo bilhete da plateia geral do teatro, no total de 3.000 réis. As apresentações no teatro aconteciam frequentemente, nos dias de domingo e segunda-feira. Se acaso a pessoa quisesse ir ao teatro mais de uma vez, teria que pagar o valor dobrado. Portanto, se fossem a duas apresentações, a de domingo e a da segunda-feira, pagaria 6.000 réis. Sendo assim, 6.000 réis fariam falta no orçamento deste segmento da Polícia Militar pois restariam apenas 18.000 réis do salário do soldado para suprir as despesas do mês. Estendendo para boa parte da população cearense, era um custo considerado caro também. Tomando o salário do policial militar como referência, o valor deste deslocamento e bilhete do teatro nos sinaliza que a classe de frequentadores que poderia apreciar os espetáculos representados no Teatro Guarany de Arronches era, principalmente, a da elite fortalezense.

A edificação e inauguração do “teatro campestre” (1874) aconteceu depois da construção da Via-férrea Baturité, iniciada em 1870 e finalizada com a abertura da Estação de Arronches em 1873. A estação possibilitou que houvesse transporte para levar os frequentadores da Capital até o Teatro Guarany de ida e volta. No dia de estreia do teatro Guarany em Vila Nova de Arronches, em 28 de junho de 1874, o movimento pela Via-férrea de Baturité aumentou o fluxo de receita, devido a venda de bilhetes das passagens. A informação no jornal da semana mencionava que, com o custo do bilhete reduzido pela metade, a 500 réis cada trecho, contabilizou-se 737 passageiros no dia, dando o valor total de 368.500 réis. Além destes, 13 passageiros pagaram 300 réis (total de 3.900 réis) e mais 297 pagaram o preço do bilhete de 200 réis apenas (valor total de 59.400 réis). A soma total de passagens diversificadas das três classes de passageiros resultou a quantia de 431.800 réis aos cofres da via-férrea no dia que o Teatro Guarany foi inaugurado¹⁰⁹. Supõe-se, em relação à classe social que podia pagar bilhetes de 500 réis, que os 737 passageiros contabilizados

¹⁰⁸ Projeto nº 58 sancionado e publicado como lei em 18 de setembro de 1873, Fundo Leis e resoluções provinciais e estaduais, ala 5, estante 3, prateleira 16, livro 03, data: 1872-1873, APEC, apud Martins Gonçalves, 2017, p. 181-182.

¹⁰⁹ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 3.

se tratava dos chefes de famílias, com suas senhoras a portar figurino e acessórios elegantes, ou mesmo os homens de negócios, os altos funcionários públicos e profissionais liberais, os membros comerciários da Sociedade Beneficente dos Caixeiros¹¹⁰. Em outras palavras, as pessoas consideradas de classe média ou alta.

O pesquisador Benedito Ferreira nos informa que o movimento de trem de passageiros não era dinâmico e nem normal pois o principal objetivo da ferrovia era a carga de mercadorias (FERREIRA *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 64). Averigua-se que a movimentação de trens de passageiros em 1873 não era contínua porque essa linha ainda estava em plena construção. Em 25 de agosto de 1874, a diretoria da Companhia Cearense da Via Férrea de Baturité celebrou enfim, com “uma festa muito simples”, o assentamento de trilhos para a extensão da linha que se prolongava até Maracanaú. À noite, no teatro em Arronches, houve um espetáculo musical, um concerto dado pelo Sr. G. Scolary, o qual foi “bastante aplaudido”¹¹¹.

O considerado e distinto artista Giovanni Scolari¹¹², o qual se apresentou pelas principais capitais do Brasil¹¹³, classificado como o 1º baixo profundo de uma companhia lírica italiana, referendou na imprensa o seu mérito musical quando em visita pela capital Fortaleza para dar alguns concertos¹¹⁴. Não nos fica esclarecido se tratava-se de uma apresentação somente de concerto, como um maestro na condução de músicas instrumentais ou se como cantor de ópera. A fonte deixa margem para entendermos que consentia de espetáculo de ópera-solo e concerto, dado por um importante cantor de músicas clássicas que atingia a escala vocal de baixo profundo, sendo artista como o primeiro de característica vocal masculina membro da companhia de canto lírico da Itália. Um de seus concertos foi

¹¹⁰ *Cearense*, Fortaleza, 14 de maio de 1874, p. 4.

¹¹¹ *Cearense*, Fortaleza, 27 de agosto de 1874, p. 3.

¹¹² No jornal *Cearense*, como hóspede internacional à sociedade cearense, era apresentado aos leitores a sua honrada presença “- Acha-se entre nós este distinto artista, [...]. A imprensa das capitais onde tem ele trabalhado apresentam-no como artista de mérito” (*Cearense*, Fortaleza, 13 de agosto de 1874, p. 3). Considerado um talentoso e importante artista do canto clássico. Segundo o outro anúncio impresso, Scolari tomava parte de um concerto, no sábado dia 5 de setembro de 1874 “nos vastos salões do Club Cearense”. Contava-se no concerto com as presenças do artista beneficiado da noite, do ilustre pernambucano Francelino Domingos de Moura Pessoa e sua rebeça, além de Victor [Augusto] Nepomuceno, Moraes, Herculanio e dois filhos jovens de Nepomuceno (*Cearense*, Fortaleza, 2 de setembro de 1874, p. 3). Na certa, um deles se chamava o hoje e brilhante artista considerado nacionalista erudito, Alberto Nepomuceno, na época, com seus dez anos de idade.

¹¹³ No jornal de Santa Catarina (a época, *Desterro*), no ano de 1881, pode-se inferir o panorama de seu trabalho a circular pelas capitais. Scolary se apresentou no domingo nos salões do “Club 4 de Março”, em um concerto vocal e instrumental. Destacava-se, no dia ao artista em Scolari, sua bela voz e o requinte gosto musical, além de seus gracejos como elementos próprios de um cantor lírico italiano (*A Regeneração*, Santa Catarina, 6 de outubro de 1881, p. 1).

¹¹⁴ *Cearense*, Fortaleza, 13 de agosto de 1874, p. 3

anunciado para sábado dia 22 de agosto de 1874, no Teatro S. Pedro em seu benefício, executado por ele. É noticiado como um famoso cantor e que o público cearense lhe devia fazer justiça ao merecido comparecimento¹¹⁵. Dois dias antes do concerto, lia-se, em outro jornal, o programa variado que iria executar, prometendo agradar ao público presente. Faz-se interessante evidenciar que, no dia do concerto vocal o senhor Scolari era coadjuvado pela Associação Dramática de Eduardo Alvares¹¹⁶. Afinal, encontrava-se a companhia em temporada paralela do mês de agosto no referido teatro da capital, no Teatro São Pedro. Giovanni Scolari era um artista itinerante em circulação e conexão pelo Brasil, a trabalhar com sua arte de canto lírico.

A fase inicial da programação do teatro Guarany se deu no final de junho a meados de setembro de 1874. O custo do valor da cadeira foi fixado em 2.000 réis e da entrada geral ou da plateia sem cadeira por 1.000 réis¹¹⁷. Como mencionamos anteriormente, os frequentadores, o público pagante do Teatro Guarany era a elite da sociedade fortalezense do período, ou mesmo os amigos do proprietário, o deputado provincial major Mello. Mas o que faria uma pessoa considerada de baixa renda pagar 1.000 réis de passagem de trem de ida, mais 1.000 réis pela volta e ainda pagar o preço de costume do ingresso do teatro? Argumentamos ser o poder da curiosidade e do deleite, ou ainda, pelo prazer de viajar de trem pela primeira vez, ou para apreciar as paisagens do percurso, ou para assistir a uma representação de teatro, por mera novidade do momento e diversão mundana.

Em setembro de 1874, os preços da passagem do trajeto de trem foram reduzidos pela metade, 500 réis o trecho, mas somente para quem quisesse ir para os espetáculos no teatro de Arronches. A diminuição dos preços das passagens de trens, com a concessão de bilhetes a metade do preço normal ou gratuitos no mês de setembro de 1874¹¹⁸ ocorreu somente para os frequentadores do teatro Guarany. Acreditamos que isto aconteceu por intervenção ou participação ativa de Manuel Francisco da Silva Albano, habitante ilustre de Arronches, que mantinha ligação direta com o Teatro Guarany e a Vila Nova de Arronches. Como doador do terreno para a construção do teatro e habitante da vila, Albano promovia ações beneméritas para a cidade, além de ter interesse no aumento dos lucros da linha Fortaleza-Arronches, já que ele era o “tesoureiro interino da Companhia Cearense da Via-

¹¹⁵ *Constituição*, Fortaleza, 22 de agosto de 1874, p. 1.

¹¹⁶ *Cearense*, Fortaleza, 20 de agosto de 1874, p. 2.

¹¹⁷ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4.

¹¹⁸ “A Via-ferrea de Baturité. – A directoria d’esta companhia anuncia hoje conceder gratuitamente passagem de volta aos frequentadores do Theatro Guarany em Arronches. Para este fim põe a disposição um trem, que partirá depois do espetáculo” (*Cearense*, Fortaleza, 19 de julho de 1874, p. 3).

Férrea de Baturité”¹¹⁹ no ano de 1874. Além disso, os preços reduzidos de passagens, somente aos frequentadores do teatro Guarany contribuíram para que promovesse o deslocamento do público ao teatro. Afinal, haveria a comodidade de um trem estar à espera dos frequentadores do teatro para a Estação de Arronches, com intuito de levá-los para casa de volta, 15 minutos após o término dos espetáculos às 10 horas da noite.

O Teatro Guarany, ressaltamos mais uma vez, foi assim chamado em homenagem ao livro “O Guarani”, romance literário do comprovinciano José de Alencar, cujo livro veio tornar-se célebre mundialmente com a composição do maestro brasileiro Carlos Gomes¹²⁰. Segundo o jornal Cearense, o teatro Guarany foi edificado “mais ou menos no estilo dos teatros de verão”, estilo muito em voga no Rio de Janeiro, sendo bem adaptado ao clima, que no futuro se lembrariam de “fazer outro para o Ceará, no velho estilo¹²¹”. Nas palavras descritas do velho jornal, o espaço era visto como prédio suntuoso, em que os espectadores tomariam posse, definitivamente, sendo mais um espaço de sociabilidade que a cidade de Fortaleza poderia contar para sua diversão.

Figura 06 – Anúncio de divulgação do trem de Baturité para Arronches



Fonte: *Pedro II*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 2

Em frente à Igreja Matriz da vila, ao lado esquerdo, situava-se o Teatro Guarany (atual Av. Carlos Amora, 105/entre a rua Dom Pedro II e rua 07 de setembro), que José Feijó

¹¹⁹ *Cearense*, Fortaleza, 19 de julho de 1874, p. 3.

¹²⁰ *Cearense*, Fortaleza, 5 de julho de 1874, p. 2.

¹²¹ *Ibidem*.

de Mello [Júnior] ajudou a levantar. Atrás da praça central, via-se o azulado da Lagoa de Parangaba. Antes, à esquerda da praça (hoje, Praça Cel. Alfredo Weyne), habitava-se a principal frente do prédio da Intendência Municipal de Parangaba, Cadeia pública. “Ao fundo, encontrava-se o conjunto de casas onde hoje está o túnel da Avenida Osório de Paiva” (OLIVEIRA, 2017, p. 8). O quintal dessas casas dava para frente da Lagoa da Parangaba, embora, todas as áreas eram muradas e, um pouco distante, sem o contato direto de seus moradores com as margens da lagoa, por conta do terreno inóspito que a cercava¹²².

O teatro Guarany também foi denominado de “teatro campestre”¹²³. Esse título representava a localização geográfica da pequena vila de Arronches, como um espaço “distante de Fortaleza”, na região do campo, rural, mas representava também o olhar dos habitantes da capital para esta vila. Antônio Sales, poeta cearense e membro da Padaria Espiritual (agremiação literária fundada em 1892), estando em uma festa de batizado no dia 15 de setembro de 1895 na então Vila de Parangaba, nome dado à Arronches após 1885, em casa de outro membro da Padaria, José Carlos Júnior (o Bruno Jacy), discorria, no jornal *O Pão*, sobre a memória e o conhecimento da cidade de Parangaba, descrevendo-a como um “pitoresco lugar” na qual tornou-se um “humilde prolongamento da capital”, com sua “invasão” [...] brusca e destruidora”¹²⁴, referindo-se ao serviço de bondes que Arronches passou a contar na década de 1890¹²⁵.

Para Sales, os bondes comprometiam a tranquilidade da cidade por furtar-lhes “os últimos vestígios de seu primitivo encanto” (ERNANI F. FILHO, 2012, p. 147), ou seja, o que se percebe nesta fala de Antônio Sales é que o poeta construiu uma imagem de Parangaba (Arronches) imaculada, o qual estava sendo destruída pelo crescimento urbano

¹²² Nós, da Família de Azevêdo Lucena, morávamos em uma dessas casas de conjunto, na 4ª casa de alvenaria de telhado alto composto de tronco de carnaúbas em sustentação, sob telhas e grandes tijolos caídos. Para o quintal, descíamos uma longa escadaria de alvenaria com mais de dez degraus abaixo. Situada na Av. Gal. Osório de Paiva, nº 170, em meados do século XX, nossa casa ficava em frente à lateral do prédio da velha Cadeia pública (à época, o 5º Distrito Policial de Parangaba). E a avenida era asfalto de pedra. Era também composta de comércio (padaria, livraria, mercearia entre outros). Além de casas das famílias de sobrenomes como, Silveira, Maia, Rios, Brito, Barros entre outros, como a casa do Maestro Porfírio, da banda de música da Parangaba. Eu, com 2 anos de idade, cheguei acompanhado da minha família, vindo da vizinha Vila Bethânia quando habitamos a casa de conjunto na Parangaba, até a nossa saída, com a construção do túnel (Memórias do autor, residente de Parangaba, em 2024).

¹²³ *Cearense*, Fortaleza, 21 de junho de 1874, p. 2.

¹²⁴ *O Pão*, Fortaleza, 15 de setembro de 1895, p. 1.

¹²⁵ Os serviços de bondes à época, foram ofertados pela “Empresa Ferro-Carril de Parangaba”; em que tal empresa foi “fundada na capital em 18 de outubro de 1894”, a partir de uma sociedade anônima; sendo adquirida pelo senhor Franklin Barbosa Gondim e seus filhos como os únicos donos e herdeiros, segundo o Almanach Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará (CE) de 1900, p. 79.

civilizatório, mundano. Implicitamente defendia que o lugar deveria voltar a seus aspectos de origem, conservando em seu núcleo territorial e entorno a essência da pacata povoação de outrora, longe da ação humana degradante, advinda do progresso e de intervenção do espaço geográfico, transformando-se em uma extensão da cidade de Fortaleza. Essa imagem de Antônio Sales, dita em fins de século XIX, recordava o tempo da vila de Arronches anterior a construção do teatro e da via-férrea, com suas chácaras para descansar e clima ameno para passear.

Portanto, a inauguração do “teatro campestre”¹²⁶ ficou por conta do ator, diretor e empresário Eduardo Alvares e sua Associação Dramática. Vindo da cidade de Recife, os artistas Eduardo Alvares e Virginia de Barros chegaram primeiro, sendo os demais integrantes chegando posteriormente de outras cidades, após temporadas finalizadas e contratos vencidos. No Teatro Guarany, inicialmente, o elenco foi composto por Eduardo Alvares e mais cinco membros, sendo duas atrizes. A Associação Dramática vinha antes, sob diferente composição de elenco, com 2 temporadas em Aracati (Ceará). Em correspondência para o jornal, *Pedro II*, o jornalista de Aracati comentava que a Companhia Dramática dirigida pelo artista Eduardo Alvares tinha garantido muita diversão da noite para a cidade. O espetáculo apresentado em Aracati era o drama – Fogo do Céu e “foi bem executado, sendo muito aplaudido o artista Eduardo Alvares”¹²⁷.

O periódico ainda teceu várias críticas quanto a recepção da obra na cidade e à própria companhia. Reclamou da falta de público nas apresentações, da falta de dinheiro devido “uma crise desesperadora” instalada na cidade, sem maiores informações, e critica a “falta de gosto dos habitantes do lugar”. Sobre o pessoal da companhia, dizia que, tirando um ou outro artista cômico que mereceria ser chamado de artista, os demais recitavam o seu papel muitas vezes mal decorados¹²⁸. No final da crítica, apontava que, por falta de melhor opção ou diversão à noite; devia-se dar por satisfeito e pagar por assisti-los¹²⁹. Portanto, esse era o contexto de recepção da Companhia Dramática Empresa Eduardo Alvares que iria ancorar-se na Fortaleza da década de 1870.

2.3.1 A prática cultural no Teatro Guarany

¹²⁶ *Cearense*, Fortaleza, 21 de junho de 1874, p. 2.

¹²⁷ *Pedro II*, Fortaleza, quinta-feira, 7 de maio de 1874, p. 2.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

Para o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, a “experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 1983, p. 9). Como refletimos anteriormente, o povoado de Arronches e a cidade de Fortaleza estavam situados entre um espaço e um lugar com realidades e pessoas com experiências distintas, porém, complementares, intermediadas geograficamente por uma única estrada empedrada (1865)¹³⁰, depois, por uma estação de trem (1873), até que se avista, a criação de um teatro, uma diversão mundana, em 1874. A partir deste momento, o espaço da povoação de Arronches teria outro valor empático, afeição simbólica, por conta das vivências passadas no interior do edifício teatral, em associação com a recente construção da estação de trem, interligados pelos aspectos de sociabilidades atribuídos aos frequentadores dos dois distintos lugares, que se ressignificam como um único e amplo lugar.

Na geografia humana de Yi-Fu Tuan, “‘espaço’ e ‘lugar’ são termos familiares que indicam experiências comuns. [...]. O lugar é segurança e o espaço é liberdade” (YI-FU, 1983, p. 3). A povoação de Arronches, mesmo afastada geograficamente de Fortaleza, estava inserida dentro do espaço e lugar da “capital”. A experiência comum era que o “lugar Fortaleza” era visto como segurança por parte do povoado Arronches, por conta de “paisagens de modernidades”, como os passeios de carros; já “o lugar Arronches”, por causa da amenidade do clima e vida no sertão, vislumbrava-se como o espaço com ares bucólicos, de liberdade para os habitantes de Fortaleza.

A novidade da abertura do Guarany e a aposta desse novo espaço foi visto como um aspecto positivo de “liberdade” a habitante de Fortaleza. Um lugar que passaria a ser explorado geograficamente, com “segurança” por seus transeuntes, em passeios, a negócios ou, especialmente, pelos frequentadores dos espetáculos no Guarany. Por outro lado, a dependência de locomoção de seu público de Fortaleza para assistirem aos espetáculos teatrais a noite em Arronches pode ter sido um aspecto posterior desfavorável o qual contribuiu à infrequência de audiências associado ao fato da chegada de novos teatros na “capital”. Afinal, o Teatro Guarany apresentou exclusividade teatral para a cena fortalezense até junho de 1874, situação que vai se esvaindo depois de 1 de agosto do mesmo ano, com a inauguração do Teatro São Pedro e, a 2 de dezembro, com abertura do Teatro S. José.

¹³⁰ *Cearense*, Fortaleza, 22 de junho de 1865, p. 1 (Hoje, a Estrada Empedrada compreenderia as atuais ruas e avenidas, a começar à rua 7 de Setembro/Av. João Pessoa, até a Av. da Universidade, “antiga Boulevard Visconde de Cauhybe.”).

2.3.2 Entre o período de 1874 e 1890

Os espetáculos representados no Teatro Guarany aconteceram principalmente no ano de sua inauguração e no ano de 1876. O que se observou posteriormente, foi uma utilização sazonal do espaço do teatro até 1890. A ausência de registro nos jornais de época evidencia que houve uma paralisação quase que total das atividades teatrais no Guarany após 1890. Alguns fatores podem ter ocasionado essa pouca utilização ou ausência quase total como a falta de empresário fixo para contratar as companhias e organizar as temporadas, bem como, a concorrência com outros teatros em Fortaleza, especialmente com a abertura do Teatro São Luiz sinalizado em 1879. Dessa forma, era mais cômodo e barato divertir-se na “capital” do que tomar um trem para Arronches, com passagens consideradas caras para boa parte da população de Fortaleza. Neste tópico, apresentaremos uma listagem das peças representadas no teatro Guarany, apontando para a diversidade dos espetáculos e a intensa circularidade dos atores, atrizes e membros das companhias que ali passaram nestes anos iniciais de atividade do espaço teatral.

Os espetáculos representados no “Theatrinho Guarany” no ano de 1874 mantinham a direção artística de Eduardo Alvares da Silva, sob atuação da Associação Dramática homônima. Durante a noite era costume ter a execução musical de uma “brilhante *ouverture*”, ou das “melhores sinfonias” tocadas pela orquestra disponível no pequeno teatro Guarany sob a regência de um maestro. Normalmente o espetáculo começava às seis e meia da tarde e, a depender do tamanho da peça, o espetáculo terminaria às 10 horas da noite em ponto. Com o decorrer do tempo, os espetáculos passaram se firmar somente aos dias de domingos. Os bilhetes eram vendidos a “preços do costume”, ou seja, as cadeiras por 2\$000 réis e a entrada geral a 1\$000 réis.

Geralmente os espetáculos pequenos, as comédias de 1 ato, costumavam ser divulgados à imprensa sem a identificação autoral do texto ou do elenco, e representados somente em um dia. Costumavam ser apresentados no finalzinho do espetáculo central. Aos poucos, foi possível garimpar os nomes dos artistas nos anúncios dos jornais ou quando havia uma crítica contundente da apresentação, nos jornais dos dias seguintes. O maior anúncio de divulgação no jornal era dado ao espetáculo de gênero drama, pois era o principal da noite. Neste anúncio seguia os nomes dos artistas e seus personagens. Nos dois casos, não era uma regra, mas uma exceção quando se dava importância à figura do artista ou do espetáculo de benefício à data de representação. Percebe-se que dependia do repertório

levado à cena e se contava com a boa ação de poder político interno do empresário mediado entre a companhia e a avaliação externa do arrendatário, da crítica do jornal ou dos frequentadores.

O primeiro espetáculo que inaugurou este teatro, ocorrido no domingo, dia 28 de junho de 1874, foi “Suplício de uma Mulher”, um drama em 3 atos, original do francês de Alexandre Dumas Filho. Na segunda parte, para terminar o programa, encenou-se a comédia em 1 ato, “ornada de música” intitulada “Um Cavaleiro Particular” de autoria desconhecida¹³¹. O espetáculo do dia seguinte foi “O Fogo do Céu”, obra do original do inglês Lord Sidney, uma “magnífica comédia-drama” em 3 atos, finalizando “com a linda e espirituosa” comédia em 1 ato, “ornada de música”, a conhecida “A Viúva das Camélias” de Alexandre Dumas Filho. Remontando cenas da vida parisiense passadas em 1856, supõe-se que a versão representada tenha sido traduzida do francês em 1859 pela atriz D. Maria Velluti, transformando em uma paródia do drama¹³².

No domingo, dia 12 de julho aconteceu o “lindo e variado” espetáculo dividido em 5 partes. Na primeira parte, encenou-se uma comédia em 4 atos, “O Espartilho da Senhora”; na segunda e terceira partes foram apresentados comédias de 1 ato, com música denominadas “Berta de Castigo” e “Quase que se pegam”, nesta ordem; na quarta parte do espetáculo, Eduardo Alvares recitou a poesia dramática “O Filho Exilado”; na quinta e última parte, o artista Paiva apresentou uma cena cômica denominada “Um Intervalo de Rabeca”.¹³³

Nos dois espetáculos de abertura do teatro Guarany não constava no anúncio de divulgação dos jornais os nomes de todo o pessoal do elenco. Colhemos os nomes a partir do segundo espetáculo, quando foi revelado na imprensa que seria a estreia da Companhia Dramática de Eduardo Alvares, dirigida e empresariada por ele. O elenco ali formado eram artistas oriundos, não só da cidade de Recife, mas de diversos lugares. Era composto por cinco membros, contando com duas atrizes, D. Virgínia Barros e D. Fillonilha. Os atores, além de Eduardo Alvares, tinham a presença de Paiva e do José Leão¹³⁴. O Sr. Magalhães

¹³¹ *Cearense*, Fortaleza, 28 de junho de 1874, p. 4.

¹³² “A viúva das camélias”; cenas da vida parisiense. Comédia em 1 acto. Traduzida do francês por D. Maria Velluti. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859, 40p. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Também, no site “Raros e Inéditos - dramaturgia brasileira do século XIX”, do Centro de Documentação Teatral da ECA/USP. Disponível em: <https://sites.usp.br/raroseineditos/viuvadascamelias/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

¹³³ *Cearense*, Fortaleza, 12 de julho de 1874, p. 4.

¹³⁴ Primeiramente, o ator José Leão, divulgava a abreviação o seu primeiro nome, J. Leão. Assim, como os demais atores, apenas um nome principal ou o seu sobrenome. E com a atriz D. Pillonilha, o seu nome seguia com grafia diferenciada em cada jornal lido e encontrado. E, procuramos manter tais momentos em registros gráficos adiante (*Cearense*, Fortaleza, 12 de julho de 1874, p. 4).

como regente da orquestra se fazia presente em todas as noites de cenas destinadas a executar às *ouvertures*.

Fora da sequência de apresentações da Associação Dramática Eduardo Alvares aos domingos, aconteceu no sábado dia 11 de julho de 1874, uma ação de ocupação do teatro a partir do desejo do major Mello. A notícia correu no jornal *Pyrilampo* de 12 de julho sobre o povoado e a ação mundana ocorreu no “palco jovem” do Teatro Guarany do deputado Feijó. Tratava-se do “muito festejado Pasquineiro José Marrocos Onça Telles”. Lia-se no jornal *Pyrilampo* que houve muita movimentação e concorrência de pessoas, a contar com a presença em massa de várias famílias da aristocracia fortalezense no tal evento. Onça Telles era um artista muito conhecido popularmente, estava na “boca do povo”. A banda de música da Polícia também tocou no evento e supõe-se serviu como um chamariz para atrair a população de Fortaleza para Arronches tocando dentro do vagão de trem¹³⁵.

Na edição do jornal *Pyrilampo*, o redator criticava o teor de tal representação: “admiro-me que tanta gente, largue-se do Ceará para ver em Arronches aquelle caboclo e aquella onça, podendo, sem gastar um vintem, ve-los na Rua da Palma nº 51[Rua Major Facundo, atualmente], onde se acham em exposição”¹³⁶. Na verdade, o espetáculo tinha como a atração um animal. O popular José Marrocos Onça Telles era um artista mambembe, um artista de rua, conhecido por ter uma onça. Provavelmente, ele e seu animal eram oriundos de algum circo em turnê anterior pela cidade. O jornalista criticava ter que pagar por uma atração que podia ser vista de graça. Além, não achava que valesse tanto sacrifício por parte de muitos frequentadores em comparecer ao povoado para assistir aquele divertimento. Mas o evento valeria por conta do encontro da sociedade ali personificada, conforme se infere pela leitura do referido jornal, com os trajes e acessórios das pessoas a se exibirem umas para as outras. Era um espetáculo social de ostentamento humano, de sujeitos de posses a contemplar a riqueza individual e de seus pares. O redator desse impresso aproveitava para escrever pilheiras e “trocadilhos” sobre os nomes de pessoas, adjetivando suas características principais ou escrevendo de forma sarcástica¹³⁷.

No domingo, dia 19 de julho de 1874, a Associação Dramática Eduardo Alvares retoma o espetáculo do seu repertório, a comédia-drama “O Fogo do Céu”, tomando parte do espetáculo todo o elenco da Companhia. Ao terminar, seguiu a representação pela

¹³⁵ *Pyrilampo*, Fortaleza, 12 de julho de 1874, p. 1.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

primeira vez em Arronches da espirituosa comédia de 1 ato “Os Maçons e o Bispo”, de autoria Domingos Olympio. A ação do espetáculo se passava em Recife. O *Cophet* [comphet] final era a música original regida pelo único e “distinto” maestro, o Senhor Magalhães, regente da orquestra¹³⁸.

O cearense Manoel Rodrigues de Souza Magalhães¹³⁹ era o regente principal da orquestra do Teatro Guarany. Magalhães teve uma passagem breve pela banda da polícia quando do seu retorno para Fortaleza no ano de 1873 e 1874, após seus estudos no exterior (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 233). Em seguida, vemos o maestro regendo sempre nos espetáculos do teatro de Arronches no ano de 1874. Manoel Magalhães trabalhou não só no teatro Guarany junto à Associação Dramática Eduardo Alvares em Arronches, onde regeu diversas *ouvertures*, abrindo os seus espetáculos, mas trabalhou posteriormente no Teatro S. José¹⁴⁰, com a companhia dramática Lima Penante e, em seguida, no Teatro São Luiz.

Na resenha da peça “Os Maçons e o Bispo”, escrita no jornal *Cearense*, em 23 de julho¹⁴¹, pelo crítico de pseudônimo Cícero, o jornalista mencionou que o autor Domingos Olímpio recebeu do simpático empresário Alvares da Silva um ramalhete de flores artificiais como prova de estima. Em seguida, o artista Frederico Severo [de Souza Pereira] recitou, de improviso, versos de sua autoria em homenagem ao jovem bacharel Domingos Olímpio. Severo não fazia parte do elenco em cena da Associação Dramática Eduardo Alvares. Subentende-se que, como autor e homem de teatro, compareceu no espetáculo de Arronches para homenageá-lo.

No dia 26 de julho, domingo, seguiu-se outro espetáculo do repertório da Companhia Eduardo Alvares em benefício do próprio ator, o drama de Alexandre Dumas, “Suplício de

¹³⁸ *Cearense*, Fortaleza, 19 de julho de 1874, p. 4.

¹³⁹ Manoel Magalhães “foi pianista, violinista, professor de música, compositor e regente com um percurso profissional na cidade de Fortaleza entre 1870 e 1910. Antes disso, estudou música no Conservatório de Lübeck, na Alemanha” (VERÍSSIMO, 1954, p. 151 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 233). Sua primeira valsa, com versão orquestra de cordas, foi apresentada no teatro São José, em 28 de outubro de 1880 (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 234).

¹⁴⁰ Além de ser o maestro regente de *ouvertures* dos teatros de Fortaleza a partir de 1874; Magalhães, criava e tocava sua música junto aos espetáculos, como no dia da opereta “Os Sinos de Corneville em Arronches”, da companhia dramática Lima Penante, no Teatro São José, em 28 de outubro de 1880, que, após a 2ª representação, era a vez de ser tocada pela orquestra em cena aberta, a valsa “Reform Club”, composta por ele; “inteligente maestro MAGALHÃES (*Cearense*, Fortaleza, quinta-feira 27 de outubro de 1880, p. 4)”. Registramos outra criação de Magalhães, mesma temporada de espetáculo de “Os Sinos ...”, sendo a sua 8ª e última definitiva representação, do dia 30, seguida com a marcha triunfal, “Aplausos Simbólicos”; “produção do habilíssimo maestro”, oferecido aos adeptos da “Harm” e executada pela orquestra sob sua direção (*Cearense*, Fortaleza, sábado, 30 de outubro de 1880, p. 4).

¹⁴¹ Publicações solicitadas. “Theatrologia”. *Cearense*, Fortaleza, 23 de julho de 1874, p. 4.

uma Mulher”. No mesmo dia, seguiu a beneficiada e atriz D. Virginia, realizando o dueto “O Estudante e a Lavadeira”. Para terminar o dia, encenou-se, a pedido do público, a “linda e espirituosa comédia em 4 atos”, composição do distinto dramaturgo cearense o ilustríssimo Sr. Dr. Domingos Olympio e que “tantos aplausos receberam”, a comédia “Os Maçons e o Bispo”¹⁴².

Para compor mais o elenco de temporadas de espetáculos do Teatro Guarany, no mês de agosto de 1874, a Associação Dramática integrava aos demais artistas, a primeira leva de novos atores com benefícios de espetáculos. Foram os atores, Venâncio e Costa. Posteriormente, coube a contratação para estreia do ator Antonio Joaquim de Siqueira Braga¹⁴³ e da atriz D. Joaquina Emília de Medeiros, para o mês de setembro. Nos anúncios de divulgação impressa de espetáculos do Guarany foram surgindo novos nomes de artistas. Antes, no mês de julho, foi a vez da atriz que participou, sempre, com “personagens menores” (identificada sob a sigla) N.N. A artista N.N.¹⁴⁴, assim como o respeitável ator Mendes Paiva¹⁴⁵ participavam de diversas companhias dramáticas que integravam o circuito de teatro Oitocentista brasileiro, antes de fazer parte do elenco de espetáculos do Teatro Guarany. Como também, o próprio Eduardo Alvares da Silva¹⁴⁶. Cada um dentro de suas especificidades de artistas em papéis-tipos ou exigências em cada representação, ou às

¹⁴² *Constituição*, Fortaleza, 26 de julho de 1874, p. 1.

¹⁴³ Esse ator tornou-se empresário de sua denominada Sociedade Dramática Siqueira Braga, a partir de temporadas no Teatro São José, ano de 1875, como dito.

¹⁴⁴ Segundo a obra de José Alves Visconti Coaracy (1884), *Galeria theatral: esboços e caricaturas*, procura desvendar-nos quem foi a atriz de sigla N. N.. Primeiramente, foi um “Enigma vivo, ninguém decifrou-o. [...] no teatro nunca teve classificação. Figurava em todas as classes sem pertencer a nenhuma. [...] Representou-os por muito tempo, até que um dia... [...] fez benefício. E [...] aposentou-se. [...], casando-se. Se chegar a enviuvar. [...] ... voltará de novo à scena. (O que ha de ser uma desgraça!) [sic]” (COARACY, 1884, p. 133-134). Segundo, subteve-se que, o verdadeiro nome da artista N.N. seria “Henriqueta Tibão” (COARACY, 1884, p. 134). E que os demais críticos ou público frequentador queria vê-la desempenhar com mais mérito de atriz em outros papéis, ou possuir maior destaque como as mais importantes prima-donas no decorrer da trajetória teatral, ou simplesmente, uma artista de valor comprometida com a sua formação em teatro dramático. E em cena fosse capaz de representar qualquer papel tipo e não os mesmos de outrora. Acontece que não houve nada disso até a sua saída do teatro, definitivamente.

¹⁴⁵ Ressalta-se que, J. Galante de Souza, em *O Teatro no Brasil*, reserva breve inclusão em subtópico “Atôres e Elenco”, espaço em páginas para citar não somente o ator Paiva, mas, enaltece-lo entre o ligar a sua fama alcançada ao período sucessivo de sua carreira (SOUSA, 1968, p. 214).

¹⁴⁶ Formou em Desterro, atual Santa Catarina, em 1863, sua denominada “Empresa de E. Alvares da Silva”. Vindo como um dos artistas desligados da Companhia Dramática Salles Guimarães e De-Giovanni com pretensão de dar algumas representações na capital Desterro, atual Santa Catarina; Eduardo Alvares, como ator era “[...] acompanhado de seus tres [sic] collegas d’entre os quaes uma atriz [...], á quem recorrendo pela primeira vez esperão [sic] encontrar a mesma philanthropia [...]”. A atriz chamava-se Bernardina Ulina Pinheiro de Moraes, os atores Joaquim José da Silva Leal e João Antonio da Silva (*O Despertador*, Desterro, 10 de julho de 1863, p. 4). Pelo visto, os quatro artistas de passagem pela cidade resolveram prolongar a temporada, mas, o diminuto elenco não atenderia a expectativa de público via espetáculos de gêneros oferecidos/assistidos durante a sua permanência, principalmente, o gênero drama.

adaptações à época, ao mercado de trabalho teatral. Os demais artistas foram sendo citados juntos a seus papéis, sob ordem de aparição nos espetáculos divulgados, que foram os seguintes: Azevedo, D. Candida, Santos, Alexandre, Santiago, Augusto, Ozório, Souza e Victor.

No Jornal *Constituição*, à época, anunciava como “novidade” a estreia dos atores Venancio e Costa para o dia 16 de agosto de 1874¹⁴⁷. Na certa, a falta de mais atores e atrizes acarretaria a qualidade e dinamismo de espetáculos levados à cena. Haveria um limite de dramaturgia para novos espetáculos ou até circulação de repertórios envolvidos. A satisfação quanto à diversão e ao gosto dos frequentadores do “Theatro Guarany” deveria ser acatada. Após a “brilhante overture”¹⁴⁸ executada pela orquestra dirigida pelo maestro Magalhães, apresentou-se a comédia “O Marido Vítima das Modas”, tendo, no elenco, Eduardo Alvares no personagem Antônio e Venâncio como Padre José. Como entreato cômico representou-se “O Matuto no Recife”, com o artista Venâncio atuando como o matuto Manoel Cosme. Gaspar (o estalajadeiro) –Paiva. Em seguida, aconteceu a comédia burlesca de um 1 ato “O Dentista Americano” com os personagens José Fidelis interpretado por Eduardo Alvares, Anselmo (criado), interpretado por Costa e o *Mister John* interpretado por Venâncio. Para terminar, representou-se a comédia de 1 ato de costumes brasileiros, com original do Senhor Medeiros, “Manda quem Pode” interpretando Anna Thereza, a velha da manada, a atriz D. Fillonilha, como o capitão José da Silva, o poltrão; o ator Venâncio como Paulino do Nascimento, o ator Costa¹⁴⁹.

Na semana seguinte (domingo, dia 23 de agosto), mais um espetáculo estrearia, pela primeira vez na “capital”, o drama em 5 atos, original francês do imortal Alexandre Dumas, “Antônio, o Pirata ou Escrava de Guadalupe”. A ação passava na Ilha de Guadalupe, no tempo da república francesa quando em guerra com os ingleses. O primeiro ato denominava-se “Os Dois Rivaís”, o segundo, “Antônio, o Pirata”, o terceiro, “O Duelo”, o quarto, “Combate contra os Ingleses” e quinto, “A mão de Deus”. Nos papéis principais tínhamos Eduardo Alvares como Antônio, o pirata e D. Virginia como a escrava Andrea. A orquestra foi dirigida pelo maestro Magalhães que executou a “uma brilhante overture” para iniciar o espetáculo, como de costume¹⁵⁰. No dia 8 de setembro houve uma repetição do drama anterior, com algumas poucas modificações, com o elenco fazendo um rodízio em relação a

¹⁴⁷ *Constituição*, Fortaleza, 13 de agosto de 1874, p. 3.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ *Constituição*, Fortaleza, 13 de agosto de 1874, p. 3.

¹⁵⁰ *Cearense*, Fortaleza, 20 de agosto de 1874, p. 4.

estreia, mas mantendo Alvares e Virgínia nos personagens de destaques. A comédia de 1 ato final foi diferente da anterior, “A Corda Sensível” e possuía música com 16 *couplets*, original do francês¹⁵¹. Supostamente, versão cantada ou encenada em português.

O espetáculo apresentado no domingo, 16 de setembro, foi divulgado como “Novidade” e “Grande Sucesso” pelo jornal local. Era o drama sacro em 4 atos e 7 quadros, “Satan ou os Milagres da Senhora Aparecida”, original do brasileiro José Leite Junior, com música do maestro pernambucano Marcelino Cleto. O drama foi todo escrito com música e executada pela orquestra regida pelo maestro Magalhães. A ação se passava na província de São Paulo na época de 1743, sendo o segundo ato passado na província de São Pedro do Sul. Com cenário e vestuário novos, fogos “cambiantes”, transformações, chuvas de ouro, “luz celeste”, “harmonia religiosa”, a peça agradou o crítico que mencionou ter ela sido “montada com todo o esmero”¹⁵². Os quadros denominavam-se de “Aparição da Senhora da Conceição”, “O primeiro milagre”, “A visão e a sedução”, “Arcanjo fulminado Satan”, “A morte do justo”, “*Vox populi, vox Dei*”, “Glória a Deus! Apoteose”. Nos papéis de Satã, o gênio do mal estava Eduardo Alvares e, de Maria, D. Virgínia¹⁵³. No aparelhado espetáculo “Satan ou os Milagres da Senhora Aparecida” foi a primeira vez que o jornal usou o termo “peça”, como ideia de “pedaço”, de “parte de um todo” junto aos demais aparatos técnicos, como os fogos cambiantes que designava algo fabuloso.

Para o dia 20 de setembro, o jornal *Constituição* anunciava “a estreia do distinto artista Siqueira Braga e D. Joaquina Emília”¹⁵⁴, na Companhia Dramática de Eduardo Alvares da Silva. A orquestra executou uma das suas melhores sinfonias, em seguida sendo encenada a comédia de 3 atos, com 21 coplas musicadas, original do brasileiro Joaquim Manoel de Macedo, “O Fantasma Branco”¹⁵⁵. Nos papéis de Tibério, o velho militar, estava o Braga, Juca, o estudante fantasma, interpretado por Eduardo, Maria, por D. Virgínia, Julia, por D. Joaquina, Galatéia, por D. Filonilha. Ao terminar o espetáculo, apresentou-se a engraçada comédia em 1 ato, “O Diabo Atrás da Porta”. Nesta, a personagem Henriqueta era

¹⁵¹ *Constituição*, Fortaleza, 4 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁵² A palavra peça aparece nos bastidores (divulgação) de espetáculos do Teatro Guarany; esta é a primeira vez, para conceituar o momento do espetáculo “Satan ou os Milagres da Senhora Aparecida”, com o cenário novo. O vestuário. Os fogos cambiantes. As transformações. As mutações à vista. As chuvas de ouro. A luz celeste e música sob harmonias religiosas do maestro pernambucano Marcelino Cleto.

¹⁵³ *Constituição*, Fortaleza, 13 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁵⁴ *Constituição*, Fortaleza, 18 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁵⁵ Macedo, Joaquim Manuel de, 1820-1882. Acervo Brasileira Digital/Livro. Disponível em: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: O fantasma branco: Opera em tres actos (usp.br) Acesso: 11 jun. 2023. Na verdade, trata-se de uma ópera em três atos, em que para o período de escrita à cena/texto se passa numa fazenda do recôncavo da cidade do Rio de Janeiro. Época posterior a 1825.

D. Filonilha, o personagem Thomaz, executado por Braga e um criado, interpretado por N.N.. No anúncio, informava ao leitor que o artista tinha organizado a sua Companhia e com prazer participaria ao “digno público cearense” os espetáculos mencionados. Ofereceria, em toda semana, mais dois novos variados espetáculos, sob esperança de “continuar a merecer” a “valiosa proteção” do público¹⁵⁶. Entretanto, não houve a tal estreia da dupla no citado espetáculo, porque ele foi adiado por outro. O jornal informava que “Por encommodos de uma das atrizes da Companhia deixa de subir hoje a scena no Theatro Guarany, O Phantasma Branco, como estava anunciado vai, porem, O Médico das Crianças, drama de força e de magnifico efeito”¹⁵⁷.

A estreia de Siqueira Braga e D. Joaquina Emília manteve-se no dia 20 de setembro¹⁵⁸, no drama em 5 atos de Auguste Anicet-Bourgeois e Adolfo D’Ennery, intitulado “O Médico das Crianças”. No papel de Luciano Lemonier, o médico estava Eduardo Alvares e de Delormel, o oficial de marinha, Braga, D. Joaquina interpretaria Luísa e Lucília, D. Virginia interpretaria Antônia, a barbeira. Neste dia, a comédia em 1 ato representada foi “O Diabo Atrás da Porta” com as personagens Henriqueta, representada por D. Joaquina e Thomaz, o criado, representado por Braga. A empresa tinha reforçado a sua Companhia com a contratação de mais artistas, agora esperava, mais do que nunca, confirmar a “merecedora e valiosa proteção” do “digno público cearense” a quem desde já se confessava grato ao assisti-los indo ao Teatro Guarany¹⁵⁹.

O empresário e ator Eduardo Alvares, assim como o seu elenco de artistas, tinham que lidar com eventuais situações e prestar conta junto à divulgação de jornais, principalmente, em respeito ao público pagante. Era uma das suas atribuições. O jornal impresso era “boca de tudo” em que se concentrava os erros e acertos de comunicação entre os vigentes leitores a lugares de circulação. Até os embates políticos e intrigas pessoais davam direitos a réplicas em linhas pagas ao redator.

Seguiram novos espetáculos com datas distintas, como o drama “O Poder do Ouro”, de 4 atos, a “subir à cena” no dia 27 de setembro, como um grande e majestoso espetáculo de “costumes portugueses”, do dramaturgo Dias Guimarães, com treze atores no elenco. Ao

¹⁵⁶ *Constituição*, Fortaleza, 18 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 2.

¹⁵⁸ *Constituição*, Fortaleza, 20 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁵⁹ Ao aviso, o seguinte dizer: – “Depois do espectáculo haverá um trem que a digna directoria da Via-ferra, põe gratuitamente a disposição das pessoas que tiverem assistidos ao mesmo espectáculo” (*Constituição*, 20 setembro de 1874, p. 4).

finalizar, representou-se uma “linda” comédia de 1 ato, ornada de música, intitulada ‘Viva o Exército! Viva o Duque!’¹⁶⁰.

Em 28 de outubro, a programação contava como o drama em 5 atos chamado “Pedro sem Mais Nada”, do português José Mendes Leal. Em 8 de novembro de 1874, foi a vez de apresentar o drama de costumes militares denominado de “A Cruz, ou o Talismã de minha Mãe”, original do francês (autoria desconhecida) e com versão de Luiz de Azevedo. A música foi considerada “enfeitada” com música 16 *couplets*, ou “ornada” música com 21 coplas, a ser executada no conjunto de todo o espetáculo (drama ou comédia), que eram sempre a execução musical da “brilhante abertura”, ou de “melhores sinfonias” regidas pelo maestro Sr. Magalhães, segundo a fonte impressa¹⁶¹.

Em agosto de 1876, no domingo, dia 6 de agosto, na povoação de Arronches ressurgiu o Teatro Guarany nas mãos empresarial da Companhia Dramática da empresa de Lima Penante que apresentou uns três espetáculos variados, todos em comédia, finalizando a representação com o “fadinho brasileiro, Caterité”. Textos, como o gênero comédia de costumes “O Juiz de Paz na Roça”, de Martins Pena ou o “Chapéu Preto”, foram os espetáculos de José de Lima Penante.¹⁶² No sábado, a estadia da Companhia de Lima Penante, se fazia ao mesmo tempo, no Teatro São José, com temporadas. Era a segunda “representação do drama em 7 actos [...] “O Processo Lezurques ou Correio de Lyão¹⁶³”. Em seguida veio a grande seca (1877-1879) e, por conseguinte, a suspensão das atividades teatrais no Guarany. Tendo inclusive, neste período de 1879 a morte anunciada em impresso de seu construtor e idealizador o major José Feijó de Mello, no considerado último ano de trégua da seca, o mês de abril de 1879¹⁶⁴. Um nefasto e imprevisto foi o tal momento, mas, um fato notório por conta de se garantir em estado higiênico todos os considerados

¹⁶⁰ *Constituição*, Fortaleza, 25 de setembro de 1874, p. 4.

¹⁶¹ *Cearense*, Fortaleza, 8 de novembro de 1874, p. 4.

¹⁶² *Cearense*, Fortaleza, 4 de agosto de 1876, p. 4.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ O impresso *Cearense* registrava: “[...], perdemos o nosso companheiro de trabalhos o major José Feijó de Mello que há muitos anos prestava serviço a Santa Casa [de Misericórdia] na qualidade de mordomo. E rendamos nesta ocasião graças ao Todo Poderoso, porque no centro de tantas calamidades, maior poderia ser a escala da perda que lamentamos. (“Pessoal”. *Cearense*, Fortaleza, 16 de abril de 1879, p. 3). Subtende-se que Major Mello tenha sido vítima da peste da varíola pois, à época, vitimou enorme quantidade de pessoas acometidas dessa doença, independentemente da classe social, principalmente no ano anterior, início da seca, o de 1878. A notícia em registro também tratou da perda que sofreu o pessoal benfeitor na categoria de mordomos, os membros mantenedores, não somente da Santa Casa, mas, doravante, a entidade provedora para com o Asilo dos Alienados, em Arronches. O major José Feijó, era um deles, na condição de mordomo e benfeitor de todo o povoado de Arronches.

desvalidos retirantes e comprovincianos de Fortaleza às epidemias oriundas da banida estiagem, sem a distinção de classe social.

Entretanto, em meados de 1879, especificamente, início do mês de julho, aconteceu um breve retorno às atividades teatrais do Teatro Guarany, com a banda de música da polícia a tocar no trajeto do “trem expresso”. O anúncio impresso não nos informa acerca do nome da associação dramática a se apresentar no palco em Arronches e nem identifica seus artistas. Supõe-se que seja, novamente, a Companhia Dramática da empresa de Lima Penante. Foi levado à cena o drama de 5 atos, “Pirata Antonio”, de Alexandre Dumas e, ao terminar, com o dueto, o fadinho brasileiro “O Meirinho e a Pobre” de autor desconhecido.

A princípio, era anunciado como grande espetáculo levado à cena o drama de 5 atos, “Pirata Antonio”¹⁶⁵ e “o interessante” repertório teatral, com registro desde 1852 “o dueto” de lundu cantado, o fadinho brasileiro o “Meirinho e a Pobre”¹⁶⁶, com início da representação às seis e meia da tarde. Para os frequentadores, era oferecido um trem expresso que comportava “350 passageiros” e partia “da capital às 5 horas da tarde”. De acordo com as circunstâncias exigia-se aumento de passagens, “tanto na ida como na volta”, respeitando o contrato celebrado entre a Estrada de Ferro de Baturité. Este aumento era porque cada cadeira era deduzida da importância da passagem de volta, enquanto as entradas de senhoras e dos demais não usufruíam “dessa concessão”, só dava o direito a voltar no trem “os bilhetes vendidos pela associação”¹⁶⁷. O lucro com as vendas de passagens de trens era vantagem de economia e o exercício do poder de monopólio financeiro, mais uma vez, dado à associação da Estrada de Ferro, isto é, a partir de espetáculos em cartaz, quando realizados no Teatro Guarany. Para a plateia restava essa única opção de compra e venda da passagem até Arronches, com seu retorno para casa, previsto para depois do espetáculo, às 10 horas da noite.

Documentou-se no ano de 1883, a existência da sociedade particular dramática denominada “[S.P.D.] Recreio Porangabense”, juntamente com seu primeiro espetáculo a ser realizado no Teatro Guarany, sendo noticiado para segunda-feira, dia 24 de dezembro de 1883, véspera de Natal. Tinha como secretário da sociedade particular o senhor Henrique

¹⁶⁵ Supõe-se ser (re)adaptação, ou releituras, ou mesmo a própria dramaturgia, “A escrava Andréa (ou O pirata Antônio)” - Drama em 5 atos, de J. Vieira Pontes, a partir do original francês, do imortal Alexandre Dumas; pois, “o magnífico drama em 5 atos”; como, “Antônio, o Pirata ou Escrava de Guadalupe”, foi apresentado pela primeira vez em Arronches, a 23 de agosto de 1874. Nos papéis principais de Antônio, (Pirata) –Eduardo Alves e da Andrea (escravizada) – D. Virginia Barros (vide *Jornal Cearense*, Fortaleza, 20 de agosto de 1874, p. 4).

¹⁶⁶ *Cearense*, Fortaleza, 6 de julho de 1879, p. 4.

¹⁶⁷ Idem.

Sobrinho e pelo jornal *Libertador*, divulgava-se aceitar sócios de fora¹⁶⁸. Mesmo não conseguindo o registro nos jornais sobre as circunstâncias do “espetáculo” ocorrido no dia 24 de dezembro de 1883, supomos que não se tratava de um espetáculo de gênero, drama ou comédia, por conta da falta de oferta ou da divulgação de compra de bilhetes de entrada também. Faltando três dias para tal primeiro espetáculo da referida sociedade, no mesmo jornal *Libertador*, na seção “Gazetinha”, publicou o seguinte:

Reunião artística. –Pedem-nos a publicação do seguinte:

‘Os artistas, encarregados da 8ª noite de novena do Senhor Bom Jesus dos Afflictos, em Arronches, em sua reunião de 19 do corrente, resolveram convocar a todos artistas em geral, residentes nesta capital, domingo, ás 5 horas da tarde, na residencia do Sr. Joaquim Lino da Silveira, thesoureiro d’aquella noite para tratarem de assumpto urgente á mesma noite.

Pede-se, portanto, o acompanhamento de todos os artistas desta cidade, quer nacionaes quer estrangeiros.’¹⁶⁹.

Sob as duas informações contidas em fontes impressas apresentadas, observa-se que, quando estiveram reunidos, antes do dia 19 de dezembro de 1883, os artistas tiveram cinco dias para a 8ª noite de novena do padroeiro de Arronches, ou seja, as festas tradicionais e religiosas da Matriz durante o mês de dezembro. A concentração dos demais artistas locais, em reunião de urgência na casa do tesoureiro, com os supostos artistas de outras localidades do Brasil e de fora em estadia pela cidade condiz com a aceitação de sócios adventícios, para a instituição teatral, divulgado no mesmo jornal do dia 22 de dezembro de 1883, conjuntamente com a divulgação em notícia do primeiro espetáculo.

Veremos, na subseção seguinte, que aconteceu no ano de 1895 uma versão de festa do padroeiro, com a presença da comissão da classe artística em noites de novenas. Tratava-se do envolvimento de toda sociedade cearense oriunda do engajamento do poder político e econômico em composição de pessoas de renome em comissão de trabalho, conjuntamente com a convocação de artistas, artífices ou não da época, também em comissão representativa da classe artística para mais uma edição anual das reconhecidas festas da novena ligadas à Paróquia, da importante e tradicional, ainda, chamada Vila de Arronches.

Este momento demarcava um período importante da vida social local, renovada sob a experiência de não mais como “Villa Nova de Arronches”, e sim, como “Vila de Porangaba”, nome dado pela lei nº 2.097 do dia 25 de novembro de 1885, “sendo os seus

¹⁶⁸ *Libertador*, Fortaleza, 22 de dezembro de 1883, p. 1.

¹⁶⁹ *Libertador*, Fortaleza, quinta-feira, 20 de dezembro de 1883, p. 2. [Grifo do jornal]

limites os mesmos da freguesia”¹⁷⁰). Por força de hábitos e costumes, certos moradores continuavam a chamá-la de Arronches.

No início do ano de 1887, o jornal *Pedro II* noticiava a partida do movimento mensal da sociedade denominada *Club* Porangaba, para o dia 6 de janeiro do corrente ano, cujo diretor do mês era o “Sr. Eulalio de Albuquerque Henriques”¹⁷¹. Na verdade, anunciava a sua abertura de atividades socioculturais quanto às partidas de dança para o mês do novo ano. Na edição nº 5 do mesmo jornal, em 1889, um leitor que se deslocava pela via férrea de Baturité de trem expresso, escrevia sobre as festas da “ex-Arronches”: “O Club Porangaba foi quem *deu cartas e jogou de mão*; só deixou-se de dançar ali uma ou duas noites. É verdade que nem todas as partidas estiveram animadas, [...]. Eu não pretendia dançar em Arronches, onde aliás já tenho dançado muito [...].”¹⁷². O *Club* Porangaba se tratava realmente de uma sociedade particular como clube de salão de dança. Exercia, com as partidas, danças oferecidas, o papel de sociabilidade via salão de festa, entre a aglutinação de várias pessoas envolvidas sob repetidas diversões mundanas a cada período do ano. Por lei, a Vila de Porangaba insistia-se a prevalecer no imaginário e na memória coletiva de seus habitantes por meio do linguajar dia a dia, como Arronches, e, mantinha suas práticas culturais, como a dança de salão, noticiada nas linhas escritas de carta enviada ao jornal, sob detalhes de frequência de seus visitantes.

O teatrinho Guarany, na década de 1890, registrava infrequência de espetáculos e público, sem o devido posto do empresário teatral e, como sendo um edifício afastado da capital, das representações no teatro São Luiz e, na fase atual, do “novo” Teatro Recreio Campestre, principalmente a partir de 1891 como veremos adiante. Tudo isso foram os principais motivos para a diminuição das representações no Guarany. Afinal, era mais fácil e prático ir a um espetáculo em Fortaleza, para o habitante da capital do que deslocar-se de trem para Arronches.

Mas, salutar ainda, permanecia o teatro Guarany situado entre a geografia circundada de vivendas, chácaras e sítios, mangueiras e cajueiros, embora a cada avançar de últimos passos no século XIX, na capital, à esquina do Teatro S. Luiz, em 1890, surgia o “Café do

¹⁷⁰ *Pedro II*, Fortaleza, 27 de outubro de 1888, p. 1.

¹⁷¹ *Pedro II*, Fortaleza, 6 de janeiro de 1887, p. 1.

¹⁷² “A Pedido. Festa de Arronches”. *Pedro II*, Fortaleza, 11 de janeiro de 1889, p. 2. [grifo do jornal]

Ceará”¹⁷³ e o “Café Moderno”, localizado em frente ao Teatro S. Luiz e o Passeio Público, inaugurado a 3 de agosto de 1890, do proprietário Manoel Martins¹⁷⁴.

Despertou nos jornais os registros de atividades teatrais da simpática atriz Isabel Santos¹⁷⁵. Tratava-se de uma atriz de carreira, pertencente à família de teatro e que se encontrava no ano de 1890 em temporadas no novo palco particular da cidade de Fortaleza, o “Teatro no Cassino” em 1º de junho. Com programa publicado à véspera, o espetáculo cômico e dramático interpretado pelos artistas “Santos e D. Izabel dos Santos”, o *Libertador* ressaltava a estada deles no teatro sob cuidados da plateia: “o artista Santos e sua filha esperam a protecção do bondoso e hospitaleiro público cearense”¹⁷⁶. O ator Santos¹⁷⁷ era um artista dramático louvado nos teatros de Ouro Preto, outrora criticado como ator nos espetáculos produzidos pela Associação Dramática Eduardo Alvares nos idos de 1874, no Teatro Guarany, em Arronches e no Teatro S. Pedro, de Fortaleza. Foi oficializado a sua estreia de ator na capital Fortaleza, quando em temporadas no Teatro São José. Agora, passava adiante o seu bastão da arte dramática à sua filha, Isabel Santos.

No repertório da presente temporada no “Teatro no Cassino”, ressaltamos o conhecido espetáculo drama, a 22 de junho de 1890, apresentado em benefício da jovem atriz Isabel Santos, sob a proteção das distintas classes artística e militar, também “sob a direcção do reconhecido actor – SANTOS[.] Subirá a scena o moral e scientifico drama em tres actos por Alexandre Dumas! O Supplicio D’uma Mulher!!”¹⁷⁸. E, terminava com a engraçada comédia “Os Dois Gagos”. Pelo visto o espetáculo drama, inaugural do Teatro Guarany, aos poucos ainda era representado em Fortaleza, como de costume apresentar uma dramaturgia ao gênero de “velhos dramas” de “novos teatros” representados.

¹⁷³ *Libertador*, Fortaleza, 21 de abril de 1890, p. 1.

¹⁷⁴ *Libertador*, Fortaleza, 18 de agosto de 1890, p. 4.

¹⁷⁵ A estreia da jovem atriz pernambucana, Isabel Seves dos Santos, como papel-tipo “atriz ingênua” ocorreu no Teatro São Luiz, a 22 de setembro de 1889, no drama de Bartolomeu de Magalhães, “A.B.C.”; junto a seu pai o ator Santos (*Libertador*, Fortaleza, 21 de setembro de 1889, p. 3).

¹⁷⁶ *Libertador*, Fortaleza, 27 de maio de 1890, p. 1.

¹⁷⁷ Antônio Rodrigues dos Santos, supõe-se ser o seu nome completo por conta de sua estreia de ator oficializada, pelo empresário e sua Associação Dramática Eduardo Alvares, somente, a 20 de dezembro de 1874, em temporadas no Teatro São José, especificamente, no espetáculo gênero comédia (ópera) em 3 atos, “O Fantasma Branco”, de Joaquim Manoel de Macedo, no papel de “Bazilio, roceiro” e terminava seu trabalho na comédia de 1 ato “Ovos de Ouro ou Cezar o Estudante”, no personagem “Augusto” (Constituição, Fortaleza, 20 de dezembro de 1874, p. 4).

¹⁷⁸ No hoje, repetido e conhecido drama de Dumas [e Girardin], os personagens/atores por ordem no anúncio de divulgação: Dumont (o ator Santos); Criado (o Sr. Idelfonso); Joanna (D. Maria Catunda); Alvares (o Sr. Oliveira Brazil); Matylde (D. Isabel Santos); [e no importante papel em travestismo da Sra.] Larcey (Frutuoso Alexandrino) (*Libertador*, Fortaleza, 20 de junho de 1890, p. 3.).

Sobre um fortuito acontecimento no teatro de Fortaleza na década de 1890, saudamos sua forma e conteúdo, como símbolo social em crônica teatral, registro daquele exclusivo período, e suas circunstâncias culturais.

Pelo teatro.

Emquanto a orchestra executa
Uma linda symphonia,
Parte da gente a escuta
Libando doce harmonia;

Ao passo que a outra parte
Com infernal alarido,
S'esmera no que comparte.
Nos perturbando o sentido.

Como de facto leitores
Só se levando a trotes
A certos espectadores
Que estão nos camarotes;

E julgam, parece a mim,
Só por comprarem cartão,
Poder perturbarem emfim
A peça em execução.
Famílias ha que alem
De passarem *contrabando*,
Deixam que os filhos também
Nos estejam encommodando;

Com mil saltos e carreiras
Por cima do assoalho,
E o arrastar das cadeiras,
Que interrompem o trabalho.

Em quem a carapuça servir.
Que a bote na cabeça,
E venho á prevenir
Outra mais não aconteça.
Dr. *Ventarola*¹⁷⁹.

“Pelo teatro” é uma crônica sobre o teatro no Ceará destacando alguns aspectos de sociabilidade à época, um evento teatral, junto ao público presente, com elementos da representação do teatro, no encontro cultural com a música e a plateia, a orquestra e a sinfonia. Além da arquitetura do teatro, presume-se que o ano datado tenha ocorrido no Teatro S. Luiz, por causa dos espaços de camarotes. Em outra primeira redação em série denominada “Pelo teatro”, do dia anterior, 9 de dezembro de 1890, torna-se mais evidente

¹⁷⁹ Fonte: “Em granel. Pelo teatro”. *O Estado do Ceará*, Fortaleza, quarta-feira, 10 de dezembro de 1890, grifos do jornal, p. 2).

sobre qual lugar teatral descrevia o tal olhar desse redator: “[...] Uma concorrência bella Recebeu o S. Luiz; Sobressahindo o Vilella, E a amavel Beatriz. [...]”¹⁸⁰. A apreciação crítica, em forma de poesia, sobre os trabalhos dos artistas da companhia dirigida por Afonso Vilella, o próprio ator e a Mademoiselle Beatriz Rosalia “no papel de Boccacio”, em cenas de espetáculo, em temporada no Teatro S. Luiz, a opereta “Bocaccio” – “vertida para o portuguez pelo Sr. Eduardo Garrido.”¹⁸¹. Importante homem na cena teatral oitocentista de origem portuguesa e figura como tradutor teatral, o seu teatro foi desenvolvido por diversas dramaturgias às importantes composições de seus textos traduzidos, em circulação, pelos teatros de companhias dramáticas itinerantes em pleno meados do século XIX.

Quanto ao segundo “Pelo teatro” do dia 10 de dezembro de 1890, a poesia nos situa uma crônica perdida no tempo, uma situação ocorrida dentro do privado recinto do teatro, ao mesmo tempo, nos transpõe ao cotidiano da representação dos artistas à apreciação do espectador redator, que depois, seguiu seu relato aos leitores do jornal em verve poética. Era um público pagante, provavelmente por assinaturas, que não tinham limites nem respeito, só se devia ignorá-los. Entretanto, famílias presentes no teatro não contribuíram em grupo quando passaram em bando, os pais nem cuidavam de seus filhos que incomodavam com algazaras. Supõe-se tratar do início do espetáculo por conta da abertura musical. Imaginamos, no decorrer da “peça em execução” ao final da representação, o que de fato tenha ocorrido de desatenção da parte do referido público.

O Dr. Ventarola, em sua crônica poética, pedia silêncio para apreciar e embeber-se da boa música, pois só quem tivesse educação e respeito, dela é que a escutaria. Para Alain Corbin (2021) “Nos seios das elites, a gritaria e o barulho foram associados a um comportamento popular, considerado como bárbaro, sendo cada vez menos tolerado” (CORBIN, 2021, p. 116). A educação atitudinal de berço dessa elite era permanecer como disciplina em silêncio entre as normas e valores sociais da época, em recintos determinados. Ainda mais dentro de um teatro, em que se denota parar o espetáculo. Assim, exigia-se um código de comportamento e conduta¹⁸², regras estabelecidas, a advertência preventiva em favor do teatro¹⁸³. Tudo nos leva a crer que o Sr. de pseudônimo não se tratava de ser o

¹⁸⁰ “Em granel. Pelo theatro”. *O Estado do Ceará*, Fortaleza, 9 de dezembro de 1890, p. 2.

¹⁸¹ *O Estado do Ceará*, Fortaleza, 5 de dezembro de 1890, p. 2.

¹⁸² Desde os teatros no Rio de Janeiro, via Edital de 29 de novembro de 1824 que se estabelecia e regulava as medidas de segurança e polícia que se deveriam observar nos teatros da Capital, especificamente, “nas salas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcantara” e, em todos os teatros que se fundaram por lá, segundo aponta J. Galante Sousa (1968, p. 387).

¹⁸³ No artigo 9 do Edital de 29/11/1824 estabelece que – “É proibido perturbar a tranquilidade dos espectadores com vozeirias ou estrépidos antes de se levantar o pano, ou nos entreatos; porque durante a representação, fica

proprietário do teatro, o tabelião Joaquim Feijó de Mello ou o empresário da Companhia Dramática em temporada, mas um espectador apreciador de teatro e redator no jornal *Estado do Ceará*, que escrevia esporadicamente, em espaço do impresso, em seção denominada “Em granel”, escrevia-se temas poéticos ligados ao teatro. Vigorava com mais frequência assuntos sobre o figurino dos frequentadores e não do espetáculo assistido. O público que se vestia a recreio, com vestido comprido feminino e a cartola, como acessório masculino e chapéus finos, usavam-nos com “incompáável cinismo”¹⁸⁴.

livre mostrar moderadamente o prazer, os descontentamentos pelo merecimento do espetáculo (SOUSA, 1969, p. 386-387)”.

¹⁸⁴ “Em granel. Pelo teatro”. *Estado do Ceará*, Fortaleza, 11 de dezembro de 1890, p. 3.

3 EMPRESÁRIOS, COMPANHIAS, ATORES, ATRIZES, ESPETÁCULOS E A MÚSICA APRESENTADA NO TEATRO GUARANY

Na primeira seção do capítulo discutimos as noções de práticas e apropriações (CHARTIER, 1988) com a circulação das companhias nos teatros brasileiros e cearenses, com seus artistas itinerantes e práticas teatrais, a citar a presença de empresários, dos arrendatários de teatros locais, dos espetáculos em benefícios a circulação musicais para as produções de cenas no palco como as aberturas (*ouvertures*). Práticas legitimadas através dos teatros do Rio de Janeiro (Brasil) pela dramaturgia representada em conexão, identificando apropriações teatrais, imitações e reproduções de espetáculos, como as óperas e operetas que circularam, especialmente no Teatro São Luiz a partir da década de 1880. Antes disso, nos outros teatros do Ceará em meados da década de 1870, observa-se já uma padronização da programação na representação de espetáculos de drama, comédia, como os que inauguraram o Teatro Guarany, Teatro São Pedro e o Teatro São José. Nesse contexto histórico, a cidade de Fortaleza e suas adjacências vão se remodelando urbanisticamente, crescendo na esfera social, cultural e econômica, destacando a instalação da estrada de ferro, da participação dos apreciadores de teatro na imprensa e o período da grande seca de 1877.

Na segunda seção, apresentamos um resultado inédito de pesquisa acerca do empresário Eduardo Alvares da Silva e sua Companhia destacando suas três distintas funções artísticas. Compreendemos sua trajetória de construção do teatro no Brasil Imperial, sua estada no Ceará para inauguração do teatro Guarany. Para isso, traçamos um breve perfil pessoal e artístico desenhado pela crítica local cearense, com a identificação dos atores e atrizes participantes de sua Associação Dramática, das contratações, apresentamos os espetáculos dramáticos “exigidos” pelos espectadores e descritos nos jornais, discutimos sua partida para as novas jornadas de trabalho nos diversos teatros brasileiros como Rio, São Paulo, Maranhão, Sobral, entre outras cidades até chegar a sua paragem em Manaus, evidenciando suas distintas profissões fora do palco.

Em seção “as práticas sociais e teatrais depois de 1890”, compreende os acontecimentos sociais e teatrais ocorridos depois de 1890. Evidenciamos as mudanças urbanas na antiga de Arronches, agora Porangaba, e Fortaleza, com a convivência das construções “antigas” com as “novas” como os teatros, os cafés, os clubes, o salão de dança e das atividades sociais como as tradicionais festividades natalinas; as reuniões literárias e culturais da Padaria Espiritual. e a mudança urbanística brusca com a chegada dos *bonds* na

Vila de Porangaba. Registramos o breve retorno do “theatrinho de Porangaba” com um artista em circulação em 1897. Por fim, nos últimos registros nos jornais da existência do Teatro Guarany, destacamos o ano de 1905, quando da presença de artistas “amadores” em espetáculo de gênero dramatúrgicos e musical no suposto palco do teatro Guarany em Porangaba. Antes disso, houve a importante reunião de maçons para a criação da Loja Maçônica Porangaba nº 2 também, nos recintos do denominado “Theatro Guarany”.

3.1 Práticas teatrais, musicais e os sujeitos atuantes no teatro Oitocentista

Para a cena teatral desenvolvidos no decorrer do século XIX é importante situá-los em uma prática teatral e musical interligada, pertencente a uma rede teatral em contínua conexão. Das práticas teatrais em Fortaleza dos Oitocentos as apropriações aconteciam não somente nas cenas do palco, na dramaturgia representada e nos seus artistas de companhias visitantes, mas consolidava-se também na imitação dada aos próprios edifícios teatrais, como Concórdia, Thaliense, Theatro das Variedades, Theatro São Luiz, João Caetano (homenagem póstuma). Na realidade, estes nomes foram os mesmos nomes de teatros já existentes no Rio de Janeiro, Bahia, Recife, Maranhão e em outros lugares do exterior. Além destes, os nomes dos teatros no Brasil e no Ceará estavam sob forte influência da Igreja Católica e suas referências às devoções religiosas¹⁸⁵, recebendo os teatros às homenagens a santos católicos como no caso dos teatros São José, São Pedro, Santo Antônio, São João. Quanto aos nomes de grupos e sociedades teatrais locais, os estudos revelam igualmente uma semelhança com os nomes de associações de outras cidades, em menor escala, a citar a Sociedade [Recreio] ou [Grêmio] dramático [Familiar], Polytheama Bahiano, entre outros (SOUSA, 1968).

A cultura teatral oitocentista estava baseada em um sistema de reprodução de espetáculos do mesmo fazer teatral, como “cópia” a ser seguida por determinada companhia dramática ou como um “modelo” a ser imitado e composto de diversos afazeres dramáticos

¹⁸⁵ “**Confraria de S. José.** [...] publico a seguinte lista [...] assignatura no respectivo livro, [...]: LISTA DOS IRMÃOS DE S. JOSÉ. [...]. 29 – Manoel Francisco da Silva Albano [...]. 65 – Major José Joaquim Carneiro. 66 – Joaquim Feijó de Mello [...]. 92 – Major José Feijó de Mello” (*Pedro II*, Fortaleza, 9 de maio de 1872, p. 4). [grifo do jornal] Pelo visto, os mencionados irmãos do Santo S. José eram membros fiéis da Igreja Matriz da cidade de Fortaleza, não somente em sua cúpula sendo apreciados como os homens do poder público e político da cidade, mas, interligados aos futuros negócios da economia da cultura teatral: o lucro financeiro por arrendamento de casas de espetáculos; ao progresso civilizatório: construções de prédios, estações e ferrovias urbanas e, às questões da comunidade religiosa, às homenagens aos santos. Tudo isso para manterem-se em visibilidade.

em série (primeiro o drama, depois a comédia, antes, a música, o espetáculo em benefício, dentre outros). Interpretando os anúncios da imprensa local, observamos que havia uma duplicação das informações a partir das propagandas de divulgação das associações dramáticas acerca dos gêneros drama e comédia apresentados, as *ouvertures* (aberturas musicais) tocadas, a estrutura musical embasada a partir de um conjunto orquestral, o conteúdo cênico (dramaturgia), a imagem da cena artística - pública representada.

O programa comumente iniciava-se com um drama de duração longa, seguido depois da *ouverture*, finalizada com uma comédia curta. Os gêneros teatrais mais a música formavam o espetáculo por completo. Caso não tivesse um drama pronto para estreia, os espetáculos se completariam com comédias curtas e exibidas como um espetáculo único. Este caminho foi, por sinal, copiado como um sistema de representação teatral exibida por toda associação dramática quando em cartaz ou em turnês pelos teatros itinerantes. Esta sequência era divulgada nos impressos locais como modelos de espetáculos teatrais.

Para a historiadora Nathalia Helena Alem, o conceito de apropriação “envolve a compreensão das relações possíveis que os homens travam com os objetos, com o mundo e com os outros homens” (ALEM, 2019, p. 32). No caso do teatro, o consenso ou a problematização dessa relação se dá entre os objetos distribuídos ou demarcados por subjetividades e lugares ordenados na esfera individual, social, cênica, política, econômica, etc., sobrepondo-se com os micros objetos em estudo, ou seja, aos elementos constitutivos como os textos, os libretos, os anúncios, os impressos de divulgação. Esta esfera micro se relacionava com os sujeitos envolvidos na cena cultural, o conjunto macro compreendido pelo arrendatário de teatro, o empresário teatral, o diretor artístico, os atores e as atrizes, os maestros e os músicos, o público, os dramaturgos.

O encontro deste universo cultural em um teatro situado em uma localidade qualquer aponta para um mundo globalizado, unidos pelo poder da diversão. Ao reunir todos esses elementos em um só lugar, o espaço teatral cumpriria a sua missão, independente da excelência dos espetáculos representados. O que provava o sucesso da companhia dramática Eduardo Alvares, como exemplificação, eram algumas ações relevantes como os números de concorrências a certos espetáculos, a presença de frequentadores na plateia, os contratos assinados entre os pares, os números de benefícios (auxílios), que eram considerados como digno de “proteção” aos artistas; as assinaturas de espetáculos, dentre outros aspectos técnicos, com fins de manter os espetáculos em temporadas ou nas turnês.

Para Roger Chartier, a noção de apropriação é caracterizada como “práticas que se apropriam de modo diferente dos materiais que circulam em determinada sociedade” (CHARTIER, 1988, p. 136). Desse modo, os modelos teatrais disponíveis e circulares à época vinha sendo representado em Fortaleza desde 1842 com o teatro Thaliense. Este modelo era formado pelos gêneros do drama e do riso (comédia). Antes de cada espetáculo, era precedido curtas aberturas musicais, as chamadas *ouvertures*, sob regência de um maestro com sua orquestra. Essas práticas teatrais e musicais permaneceram na segunda metade do século XIX, estando ainda presentes no ano de 1874 com a inauguração do Teatro Guarany. Outro gênero teatral que irá circular localmente a partir da década de 1880 foi as paródias de operetas ou de óperas. Foram representadas nos teatros da “capital” apenas naqueles teatros que suponhamos possuía camarotes (o lugar considerado para época e ainda hoje, a da mais completa visão e privilegiada, a mais alta dimensão em perspectivas com os artistas, ou, em comodidades ao assistir os espetáculos de teatros em recinto particularizado), como no teatro São José e no São Luiz, estes ofertavam camarotes. As imitações de óperas foram sucesso em décadas anteriores nos teatros do Rio de Janeiro e chegaram tardiamente por Fortaleza.

As Companhias que circularam pelo Ceará, encenaram, não somente no Teatro Guarany, mas também no Teatro S. José e, especialmente, no Teatro S. Luiz em Fortaleza, com práticas músico-teatrais similares, a exemplo da execução de *ouvertures* nas aberturas de espetáculos. Dentre elas citamos a Companhia Lírico-Cômica italiana de *Miloni & Storni*, a Companhia Dramática Portuguesa de Emília Adelaide e o Grupo Cômico de Operetas da atriz portuguesa Susana Castera¹⁸⁶, entre outras companhias estrangeiras que estiveram mais frequentes nos idos da década de 1880.

¹⁸⁶ No ano de 1884, os cearenses burgueses se divertiram com a Companhia Lyrico-Cômica Italiana dirigida pelo ator Luis Melone da Empresa *Milone & Storni* em temporadas, pela primeira vez, a sua “Bela Helena”, de Jacques Offenbach. No domingo de 24 de agosto de 1884 era a 10ª e última récita de assinaturas. E, o Ceará se rendia pela 1ª vez à grandiosa e popular ópera cômica em três atos do maestro Jacques Offembach: “*La Belle Helene*”. No elenco de personagens: Helena rainha de Esparta-Senhora Cleonice Ciarlini. Menelao, seu marido-Senhor Luiz Milone. Paride, filho do rei Priamo- Senhora Adela Naguel. Agamenone, rei dos reis-Senhor L. Tirelli. Ardente Achille-Senhor C. Baracchi. Orestes, filho de Agamenone- Senhora Carolina Strucchi. Paterno e Euclide- Senhora Regina Durand. Lena- Rosina. Calcante, grande augúrio de Júpiter-Senhor Carlo Ropossi. Ajace 1º- Senhor Strucchi. Ajace 2º-Mesquita. Euclitide- Senhor Strucchi. Filocomio-Tirelli. Povo de Esparta etc. O espetáculo começava no Teatro S. Luiz “A’s 8 1/2 da noute” (*Cearense*, Fortaleza, 24 de agosto de 1884, p. 3). Para o mês de setembro de 1884, foi a vez de circular pelo Ceará, com destino ao palco do Teatro S. Luiz, a Companhia Dramática Portuguesa da atriz Emília Adelaide, com temporada a contar a 30 de setembro com riquíssimo repertório (*Libertador*, Fortaleza, 23 de setembro de 1884, p.3). E chegando no dia 3 de maio de 1885 (*Cearense*, Fortaleza, 3 de maio de 1885, p. 3), foi a vez do Grupo Cômico de Operetas, da atriz portuguesa Suzana Castera (GIRÃO, 1979). E para J. Galante de Sousa (1868), a portuguesa “Suzanne Castera” era uma atriz, “tão conhecida como temida por seus escândalos”, dentre outras

João Nogueira, destaca: “A *Companhia Miloni* [...] no [Teatro São Luiz] fez as delícias do nosso público no decênio de 1880 com *A Filha de Mme. Angol*, *Giroflé Girofla*, *Sinos de Corneiville* [sic] etc. Era modesta; só levava operetas” (NOGUEIRA, 2013, p. 38, grifos do autor).

Ainda em 1876, registramos a presença da Companhia Dramática Lima Penante, em temporadas no teatro S. José e no Guarany ao mesmo tempo, sendo o Sr. Lima Penante o empresário da temporada¹⁸⁷.

O elenco egresso da associação dramática de Eduardo Alvares no Teatro S. José continuou a trabalhar, sob direção artística e direção empresarial de Siqueira Braga, com os nomes de artistas em lista seguidos por benefício de espetáculo, os primeiros foram os atores José Leão e Santiago, representando o espetáculo “Espinhos e Flores”, drama de 3 atos, com original em português do dramaturgo Camilo Castelo Branco, no dia 25 de fevereiro de 1875. O elenco era formado pelos artistas, Braga, José Leão, Paiva, Venancio, Ozorio, Costa, D. Joaquina, D. Filonilla e D. Anna. Para este espetáculo que começava pelas horas de costume, ou seja, às 8 horas, terminava com a “interessante comédia em 1 acto “S. Miguel ou o Velho Logrado¹⁸⁸”, ornada de música. Os personagens da peça eram Lourenço, o velho logrado (Braga), André (José Leão) e Chiquinha, sobrinha do velho (D. Joaquina Emilia)¹⁸⁹. A música cantada ou instrumental fazia-se presente entre as cenas do drama e da comédia.

O elenco de formação da Associação Dramática Eduardo Alvares, de Arronches, no ano de 1875, não partiu com destino à Recife, junto com o empresário e ator Alvares e a atriz Virginia de Barros. Boa parte permaneceu em Fortaleza a trabalhar na nova Sociedade Dramática, uma Empresa com direção artística de Siqueira Braga¹⁹⁰. Todos os artistas estavam sob seus cuidados, sendo realizado benefícios em vários espetáculos no Teatro São

(SOUSA, 1968, p. 264). Na certa, como prima-dona de sua companhia tinha se dado a importância e responsabilidade como todas as outras atrizes de talento de seu tempo e por conseguinte pagou-se um preço alto por exigência ou resistência de ser mulher e artista de teatro, em uma época de patriarcado.

¹⁸⁷ *Cearense*, Fortaleza, 4 de agosto de 1876, p. 4.

¹⁸⁸ *Constituição*, Fortaleza, 24 de fevereiro de 1875, p. 4.

¹⁸⁹ “Sendo esta a primeira vez que os BENEFICIADOS [José Leão e Santiago] recorrem à protecção do hospitaleiro publico cearense, esperam receber d’lle toda a coadjuvação, ficando certos que jamais esquecerão seu valioso favor” (*Constituição*, Fortaleza, 24 de fevereiro de 1875, p. 4.).

¹⁹⁰ Antônio Joaquim da Siqueira Braga, foi ator, primeiro, contratado pelo ator e diretor empresário Eduardo Alvares para temporadas de espetáculos em sua empresa, no mês de setembro de 1874, no teatro Guarany de Arronches. Em análise nossa pode ser considerado no papel-tipo como baixo cômico. Ano posterior, tornou-se empresário teatral e criou sua própria Sociedade Dramática. Tanto que, no domingo, 21 de fevereiro de 1875 era anunciado no Teatro S. José, a sua Sociedade Dramática, em última apresentação do importante e muito aplaudido drama sacro em 4 atos e 9 quadros, “S. Benedicto, ou as Proezas de Satanaz”, sob direção de Siqueira Braga, com todo o elenco da Associação Dramática Eduardo Alvares, entre novos artistas contratados (*Constituição*, Fortaleza 21 de fevereiro de 1875, p. 4.).

José. Com a inesperada partida do empresário, diretor artístico e ator Eduardo Alvares da Silva, muitos artistas estavam a precisar de ajuda financeira¹⁹¹. A exceção da atriz D. Virginia de Barros¹⁹² que não constava no elenco do Teatro São José, a Sociedade Dramática de Siqueira Braga realizou diversas temporadas com a nova empresa, muitos desses em benefícios de seus próprios artistas.

Com certeza, o Teatro Guarany, do major José Feijó de Mello, sofreu como a mudança e a falta da figura do empresário teatral no ano de 1875, pois sequer tinha uma companhia dramática para manter todo o “aparato logístico” na cena teatral oitocentista apresentado durante o ano anterior de abertura do prédio. Vejamos alguns supostos contrapontos e fundamentações.

Com certeza o contrato de trabalho do empresário, ator e diretor Eduardo Alvares da Silva e sua recém-criada homônima associação dramática no segundo ano de funcionamento teria se findado na pós-temporada semestral, haja vista que, em dezembro de 1874, ele passaria a se instalar no Teatro S. José definitivamente, após a sua inauguração. Em 24 de janeiro de 1875 encontravam-se o dito diretor-ator e sua companhia já em cartaz no Teatro São José, prédio construído pelo tabelião português José Joaquim Carneiro e dado a ele em concessão de empresariar o lugar. Estampado no anúncio do jornal *Constituição*, a Empresa Eduardo Alvares mencionava ser a última apresentação do drama “A Probidade ou o Naufrágio da Fragata Santa Rosa”, de Augusto César de Lacerda, texto original português, composto de um prólogo representado com dois grandes atos.

Anunciado no periódico como uma “grande novidade e sublime espetáculo” e “ornada de música”, era composto pelo seguinte elenco e suas personagens, conforme descritos no prólogo: Osório, Eduardo, Santos, Costa, Braga, Rodrigues, D. Virginia, D. Joaquina, D. Candida, Pereira, Alfredo, Augusto, N.N. e D. Armada¹⁹³. A ação dramática do prólogo se passa a bordo da fragata Santa Rosa, em 1834. Nos personagens do Drama de 2 atos longos, quase todos do elenco (a partir dos cinco últimos nomes de atores/atrizes do

¹⁹¹ *Constituição*, Fortaleza, 24 de fevereiro de 1875, p. 4.

¹⁹² Uma atriz importante em representação de personagens na Associação Dramática Eduardo Alvares, em que maioria dos espetáculos no Teatro Guarany era a protagonista, acentuando-se nos papéis-tipos femininos como dama-galã ou travestismo. Na imprensa ou crítica cearense à época, pode-se considerar hoje o seguinte dizer, “falem bem ou mal, mas, era preciso falar dela...”. No elenco de atrizes, sob direção de Braga, como exemplo, nos demais espetáculos da Sociedade Dramática Siqueira Braga, como no espetáculo de domingo, dia 21 de fevereiro de 1875, somente constavam os nomes das atrizes que permaneceram, D. Joaquina Emilia e D. Filonilla de Paiva, conforme o anúncio de programação (*Constituição*, Fortaleza 21 de fevereiro de 1875, p. 4).

¹⁹³ *Constituição*, Fortaleza, 24 de janeiro de 1875, p. 4.

prólogo, a saber a exceção de Pereira, Alfredo, Augusto, N.N. e D. Armanda) não participaram dos outros atos do espetáculo. A ação do enredo, sob denominação, os atos estavam divididos no Prólogo, intitulado “O naufrágio”, o 1º ato, descrito como “O encontro inesperado”, e, por fim, o 2º ato, denominado de “A probidade”¹⁹⁴. Para a divulgação junto ao anúncio impresso, os redatores informaram que todo o cenário do prólogo era novo, como também, todo o mecanismo que fazia mover a fragata do espetáculo.

Junto ao anúncio do espetáculo do Teatro São José, o jornal mencionava “a inesperada retirada do empresário¹⁹⁵” a partir de 4 de fevereiro de 1875. A partir dessa data, Alvares não estaria mais na cidade de Fortaleza, provavelmente tinha ido para o Norte (Pará), passando posteriormente um tempo na cidade do Rio de Janeiro: “Em 1875 chegou do Norte e trabalhou no Gymnasio¹⁹⁶ a companhia de Vicente Pontes de Oliveira de que faziam parte [...], Emilia Camara, [...], Xisto Bahia, Joaquim Infante da Camara, [...], **Eduardo Alvares**” e outros (PAIXÃO, 1930, p. 212 [grifo nosso]). Agora, o artista Eduardo Alvares da Silva era somente ator em “evolução” de carreira, deixando os cargos de empresário e diretor para os tempos em que trabalhou nos Teatros Guarany e São José. A partir da estada no Rio de Janeiro, atuou em importantes companhias teatrais, ao lado de distintos atores como Xisto Bahia e atrizes, como Emília Augusta da Câmara, para citarmos somente alguns.

As práticas teatrais, em conjunto com as representações musicais e os sujeitos atuantes desenvolveram a estrutura organizacional do teatro do Ceará oitocentista, tendo o palco do teatro Guarany, da Villa Nova de Arronches, local de representações a curto ou longo prazo dos espetáculos, apresentados ao público pagante, formando assim, uma linha em espiral, um a teia de reproduções culturais com o teatro do Velho Mundo—, em sentido dramaturgico. Além dos aspectos artísticos e espaços de sociabilidade fortalezense, as práticas teatrais foram legitimadas antes de chegar na região, através da prática vivenciada nos teatros do Rio de Janeiro e por aqui apropriadas.

O arrendatário do Teatro Guarany, o Sr. José Feijó de Mello [Júnior] era citado nos jornais, também como empresário do teatro, situação em que ele oferecia cadeiras a um e a outro amigo para sessão de espetáculos. Significava que, pouca gente compraria os bilhetes de cadeiras porque estariam elas já ocupadas pelos conhecidos amigos do Major Mello; enquanto ninguém ousaria também comprar os da plateia por serem os mais baratos. Assim,

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ *Constituição*, Fortaleza, 4 de fevereiro de 1875, p. 4.

¹⁹⁶ “O THEATRO DO GYMNASIO DRAMATICO (SALA DO S. FRANCISCO)”, situado no Rio de Janeiro, segundo Mucio da Paixão, (1930, p. 189, grifo do autor).

desvirtuou-se por completo o número de frequência de público daquele dia e da recepção do público ao espetáculo. Sem contar com o tipo de frequentadores que teriam nos futuros espetáculos do Guarany, ou seja, alterava-se à movimentação na qualidade de espetáculos que poderia ser somente assistido pelos amigos do major Mello, situação inferida pelo crítico Cícero do jornal Cearense, em julho de 1874. Adiante, o empresário Alvares da Silva¹⁹⁷, dele seria solicitado a aumentar a sua companhia por ter ainda um número reduzido de artistas em temporadas do teatro apresentado em Arronches. Posteriormente contratou mais dois atores quando foi “obrigado a melhorar” as suas representações.

O artista Eduardo Alvares da Silva, em sua Associação Dramática homônima, demonstrava ser um empresário cauteloso e responsável comprometido com a sua arte e com seu público franqueado no Teatro Guarany. Ele sabia reconhecer a importância de se ter uma audiência para valorizá-la, principalmente, às noites de espetáculos, tanto que, prestava contas e se autoavaliava a partir de serviços teatrais prestados de sua empresa com avisos impressos, nos jornais, como este transcrito: “A empresa havendo reforçado sua companhia espera agora, mais do que nunca, continuar a merecer a valiosa protecção do digno publico Cearense a quem desde já se confessa grato”.¹⁹⁸. Isso vem a salientar a experiência adquirida de trabalho nos teatros anteriores e a obstinação de continuar a empresariar os consecutivos espetáculos do Teatro Guarany, do major José Feijó de Mello, com a dedicada preocupação em querer se manter no mercado teatral, em produções de espetáculos bem concorridos, principalmente, quanto ao espetáculo drama (os conhecidos repertórios sob a visão do ator e empresário teatral).

Outra prática recorrente no Teatro Guarany era a solicitação de espetáculos a pedido do público frequentador: “Pedi-se a Companhia Eduardo Alvares que se digne levar de novo á scena domingo (11 do corrente), ao Teatro Guarany, o importantíssimo drama – A Família Morel. [Assinado:] Muitos apreciadores”¹⁹⁹. Em outro jornal, registrou-se o fato por meio da crítica específica, denominada de “A pedido. Theatro”²⁰⁰. Sem dúvida, o público

¹⁹⁷ Nos jornais impressos do Ceará de 1874, foi apresentado como apenas o artista, ator e empresário Eduardo Alvares. Foi preciso avançar em pesquisa para encontrarmos o seu nome completo. A “[...] Associação Dramática dirigida pelo Sr. [ator] Eduardo Alvares da Silva” (*O Despertador*, Desterro 10 de julho de 1863, p. 1; 4). Elucidamos onze anos, antes, na cidade de Santa Catarina (antigo Desterro) a trajetória desse importante artista nos idos de 1863 nos teatros da Corte do Brasil Colônia.

¹⁹⁸ Ressalta-se que, junto ao aviso impresso do jornal, o anúncio trazia outra informação reafirmada: – “Depois do espectáculo haverá um trem que a digna directoria da Via-ferra, põe gratuitamente a disposição das pessoas que tiverem assistidos ao mesmo espectáculo” (*Constituição*, Fortaleza, 20 de setembro de 1874, p. 4).

¹⁹⁹ *Pedro II*, Fortaleza, quinta-feira, 8 de outubro de 1874, p. 4.

²⁰⁰ *Constituição*, Fortaleza, domingo 18 de outubro de 1874, p. 4.

compareceu, de forma intensa, ao pequeno Teatro Guarany. Como exemplo, citamos o drama apresentado em outubro de 1874, “A Família Morel dos Mistérios de Paris”, composição de D. Joanna Paula de Noronha, na qual Eduardo Alvares, representou no Teatro Guarany, e cuja bilheteria reverteu-se em seu benefício. Este espetáculo foi reapresentando a pedido de “muitos apreciadores”, leitores do jornal *Constituição*, que se manifestaram ao crítico teatral Talma em dia 18 de outubro de 1874²⁰¹.

Outro momento interessante de interferência do público era quando os pedidos dos frequentadores dos distintos teatros de Fortaleza e Arronches exigiam assistir os mesmos espetáculos encenados no palco do teatro “concorrente”. Havia também concomitância nas temporadas, a exemplo do que ocorreu com a empresa de Eduardo Alvares, em novembro de 1874, quando representou o “drama de costumes militares” “A Cruz, ou o Talismã de minha Mãe”, texto adaptado do original do francês por Luiz de Azevedo, encenado no palco do teatro Guarany, em Arronches, ao mesmo tempo que encenava também no teatrinho São Pedro, na capital²⁰². Em outra parte do jornal lia-se a solicitação do público pagante: “Pede-se ao distinto artista Eduardo Alvares para levar á scena o drama – *Voluntarios da Morte* –, [composição de Frederico Severo²⁰³] que foi quinta feira no theatro S. Pedro. [Assinado:] *Os frequentadores do Guarany*²⁰⁴ [grifos do jornal]”. Percebe-se a força que o teatro da Companhia de Eduardo Alvares exercia na cidade e o nível de exigência ou vontade do público pagante em garantir o que queria assistir. Era necessário igualar a *performance* dos espetáculos apresentados nos distintos lugares, independente da distância geográfica entre eles. O público pagava, o público recebia o espetáculo em cena, e a companhia repetia. Essa era a lei de mercado: a concorrência. Ao espetáculo esperava-se uma valorosa “enchente” de pessoas.

O crítico teatral do jornal Cearense de codinome Cícero²⁰⁵, em 30 de julho de 1874, em sua seção de “publicações solicitadas” registrou a seguinte indagação: “Forão a Arronches, amáveis leitoras e symphicos leitores? Bem sei que não, porque não tive o prazer de ver o amável José Feijó offerecendo cadeiras a um e a outro amigo, [...]”²⁰⁶. E continuou:

²⁰¹ Idem.

²⁰² *Constituição*, Fortaleza, 8 de novembro de 1874, p. 3.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ “A Pedido”. Jornal *Cearense*, Fortaleza, 8 de novembro de 1874, grifos do jornal, p. 3.

²⁰⁵ Para esse crítico colaborador do jornal Cearense presume-se que se apropriou (como os demais críticos citados) o sobrenome Cícero, ironicamente, a partir do filósofo romano “Marco Túlio Cícero (107 a.C. - 43 a.C.) o qual foi considerado um dos maiores oradores da Roma antiga– (Marco Túlio Cícero. eBiografia. Disponível em: <Biografia de Marco Túlio Cícero-eBiografia>. Acesso em: 30 out. 2023).

²⁰⁶ *Cearense*, Fortaleza, 30 de julho de 1874, p. 4.

“todos os que lá vão paguem a mesma somma, [...] pouca concorrência [*sic*] nas cadeiras, e nenhuma na platea”²⁰⁷. O crítico sentiu-se ironicamente ofendido porque, enquanto o público pagante desembolsava a quantia de 2 mil réis no bilhete de entrada da cadeira, o preço de sempre, para os amigos do José Feijó eram dadas as cadeiras de graça. Instalou-se aí uma desvantagem lucrativa. O ganho das entradas pagas devidas à Associação Dramática Eduardo Alvares não existiria de fato porque as entradas estavam sendo dadas de graça aos amigos de Feijó, sem a visão de lucro. Na visão de Cícero, a distribuição gratuita de ingressos resultava em outra atribuição dada pelo próprio empresário major Mello aos espetáculos do Guarany. Além disso, Cícero entendia que, a qualidade de apreciação aos dramas e comédias no teatro em Arronches tinha a ver com o círculo dos amigos frequentadores do major. As análises críticas de Cícero quanto ao fracasso ou sucesso destes espetáculos levava em consideração esse assunto nas linhas apreciativas das representações no jornal.

Para o escritor português, dramaturgo e empresário teatral António de Sousa Bastos (1844-1911), o benefício do artista, ou benefício institucional vendido era uma prática cultural da época em prol de companhias teatrais e constituía em “uma parte importante da (...) receita annual e difficil (...) prescindir d'ella sem que seja compensado” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 119-120). Segundo a pesquisadora Stark, o benefício era combinado ao artista quando ele assinava o contrato com a companhia. A renda do espetáculo combinado era dada para ele descontando os pagamentos obrigatórios devidos pela Companhia:

O espetáculo de benefício era um direito dos artistas determinado em contrato com o teatro. A renda da noite era revertida ao beneficiado, descontadas as partes previamente contratadas pelo aluguel do teatro e equipe técnica ou pelo pagamento a uma companhia, que poderia vender um de seus espetáculos para benefício de outros artistas (STARK, 2019, p. 294).

Os empresários corriam atrás do prejuízo com novas concorrências, pois, os preços dos bilhetes, principalmente os de cunho institucional, eram de valores insignificantes. Por outro lado, contraditoriamente, Bastos nos ressalta sobre os benefícios de artistas em assistência financeira ao contrário do benefício institucional: “Os benefícios são inquestionavelmente uma das causas da decadência dos theatros [*sic*]” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 123). Espetáculos mal ensaiados; artistas sem decorar o papel; os textos de autores encurtados. O baixo orçamento na empresa. A visão empresarial do português Sousa Bastos, demonstrava ser do contra. Mas, era a favor do benefício de artista com mérito, àquele ator

²⁰⁷ Idem.

ou atriz que nem podia receber grande ordenado por dias trabalhados, porque as empresas de teatros nem lhe podia pagar a altura de seu talento²⁰⁸, condignamente. E, muitas vezes o artista ficava à mercê de audiências em cada cidade, por temporada à espera do anúncio de seu primeiro benefício. Para Sousa Bastos o “benefício” era o sinônimo de “festa” e, posteriormente mudaram o nome para “récitas de atores”, embora o empresário constatasse que só “no Brazil, onde imitam todos os nossos habitos de theatro, em parte alguma mais existem os beneficios dos artistas” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 119).

As temporadas de benefícios, com direção artística do empresário e ator Siqueira Braga, começaram no Teatro S. José pouco antes da partida desse artista, em 4 de fevereiro de 1875. Os primeiros artistas a receberem esse favor foram Venâncio e D. Joaquina Emília²⁰⁹, com o espetáculo pela primeira vez apresentado em Fortaleza, o drama em 3 atos do escritor cearense Franklin Távora, “Um Mistério de Família”. A ação se passava em Recife da época e obteve grande aplauso em todos os teatros do Império do Brasil que foram apresentados. No elenco estava o senhor Braga (Carlos Pereira, médico), José Leão (Antonio Ferreira, charuteiro), Paiva (Julio de Almeida, estudante), Venancio (Jeronymo, comendador), Osório (Azevedo, proprietário), Costa (Victor, criado velho), Augusto (José, menino) José (Anselmo, meirinho) e D. Joaquina (Amélia). O espetáculo de término neste dia foi “Os Ovos de Ouro”, mais uma vez, com todo o elenco da companhia. O ator Siqueira Braga, com os espetáculos em benefícios, atendia às circunstâncias precárias em que ficaram os atores da Associação Dramática Eduardo Alvares em Fortaleza, com a saída repentina do empresário. Dessa forma, Braga resolveu oferecer alguns espetáculos no Teatro S. José em prol da renda financeira deles e a contar com a hospitalidade do público à valorosa ação de

²⁰⁸ Vide SOUSA, Bastos. Coisas de Theatro. “Benefícios d'artistas e vendidos”, (SOUSA, 1895, p. 19-123).

²⁰⁹ Foram os primeiros artistas contratados pelo ator, diretor artístico e empresário Eduardo Alvares, para o Teatro Guarany, a fim de compor e reforçar o elenco da pequena Associação Dramática em cartaz. Apresentando-se simplesmente como “Venancio”, o ator fez estreia contratado no Guarany, conjuntamente, com o ator Costa, como dito antes, a 16 de agosto de 1874 (*Constituição*, Fortaleza, 13 de agosto de 1874, p. 3). Foi um ator que representava em quaisquer “pequenos papéis” dito secundário, a cada espetáculo anunciado. Quanto à atriz Joaquina Emília, sua vinda e estreia se deu no teatro de Arronches, com o ator Siqueira Braga, a 20 de setembro de 1874, em que segundo “a breve crítica” observada, sua representação em dois papéis não correspondeu às expectativas; nem foram bem compreendidos pela atriz, sendo insuficiente (*Cearense*, Fortaleza, 24 de setembro de 1874, p. 3). Considerada no papel-tipo dama central nos teatros/textos antes de trabalhar no Teatro Guarany, estreou em espetáculos nos meses de abril/maio de 1874, num teatro de Aracati (CE), junto a pequena Associação Dramática Eduardo Alvares (*Pedro II*, Fortaleza, 7 de maio de 1874, p. 2). Na obra fundamentada de João Nogueira destaca os nomes de ambos artistas (os egressos do Guarany); “No drama em 3 atos, “A Cruz do Juramento” [da Companhia Dramática Siqueira Braga, no teatro S. José em 1877,] tornaram parte Braga, Venâncio, d^{ra} Joaquina e João Bonates, gracioso este, de quem ainda hoje [1934] muito se recordam os seus contemporâneos” (NOGUEIRA, 2013, p. 105).

coadjuvação, a partir da divulgação da temporada. O princípio do espetáculo se deu às 8 horas, e não constava na programação a sua *ouverture*, nem de orquestra ou maestro²¹⁰.

A produção teatral do período Imperial estava interligada a partir da experiência e função empresarial, práticas conectadas em rede com os teatros nacionais e estrangeiros, com seus elementos artísticos e recursos humanos de trabalho, muitas vezes consensuais e habituais de seus sujeitos construtores como vimos. Um arrendatário de teatro oitocentista, como o do “Theatrinho Guarany”, o major José Feijó de Mello não manteria seu prédio estável sem a presença de um empresário de teatro, fenômeno social tão importante do século XIX. Para isso, um empresário foi anunciado e apresentado à cidade Fortaleza, sete dias antes da sua abertura, como lemos no jornal *Cearense*, do dia 21 de junho de 1874: “[...] Fará nelle sua estreia o Sr. Eduardo Alvares, artista já assaz conhecido no Recife. O pessoal de sua companhia compõe-se de 5 membros, sendo 2 actrizes [...]”²¹¹.

O empresário Sousa Bastos proclamava pela união e interesse de todos o que faziam o meio teatral. Buscava estratégias para não perder o lucro de seus espetáculos. Para isso, era a favor de um “sindicato de diretores de teatro” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 11), como o da França, que não se legitimara por conta da incredulidade e abandono de seus próprios membros. Segundo Sousa Bastos (1985)

Se um empresario encontra um meio novo de annunciar os seus espectaculos, os outros correm logo a imital-o, desorientando o publico e fazendo perder o effeito do annuncio. Tudo isto se poderia evitar com a união dos empresarios, que combinariam os meios de não se prejudicarem (SOUSA BASTOS, 1895, p. 17).

O português escreveu a obra *Coisas de Theatro* (1895) mencionando que “a confraternidade é completamente desconhecida entre os empresarios de Paris, os de Lisboa e creio que entre os de todo o mundo” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 17). Com uma visão de mundo e empreendedorismo futuro mais alargado, Sousa Bastos sentia-se isolado mesmo sendo “mais amigo dos seus artistas” (SOUSA BASTOS, 1895, p. 29). Ele compreendeu que por si só, não resolveria unicamente, o seu intento e buscava criar argumentos sobre as aprovações a favor da união de todos os empresários teatrais, inclusive para aquela época (SOUSA BASTOS, 1895).

Analisaremos, brevemente, os artistas empresários José de Lima Penante e Eduardo Alvares da Silva acerca de suas personalidades de artistas-fazedores, isto é, na figura de

²¹⁰ *Constituição*, Fortaleza, 4 de fevereiro de 1875, p. 4.

²¹¹ *Cearense*, Fortaleza, 21 de junho de 1874, p. 2.

“primeiro ator” ao mesmo tempo que empresários de suas próprias companhias. Para a pesquisadora amazonense Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila, “[...], Penante tinha liberdade para tratar dos assuntos que julgava serem interessantes ao público, mas que também trouxesse de alguma forma a reflexão dos tempos atuais, sem ter a preocupação mercadológica como prioridade” (VASCONCELOS, 2021, p. 75). Penante era empresário de si e de sua companhia. A prova disso são as ditas comédias “interessantes e escolhidas” por ele, como “O Juiz de Paz de Roça”, representadas no Guarany, ou, ao mesmo tempo, nas temporadas do Teatro S. José, na sua segunda representação do drama em 7 atos, divulgado no jornal como “horroroso enredo”. Outra evidência dessa dupla função são os bilhetes de passagens de trens pagos por Lima Penante para os frequentadores se deslocarem de graça até o Teatro Guarany, durante as temporadas de “interessantíssimas comédias”, no ano de 1876.

Eduardo Alvares era, ao mesmo tempo, empresário, diretor artístico e ator principal de seus espetáculos no teatro Guarany. Ele era sempre alvo de crítica ou elogios, neste caso, como vimos no jornal *Constituição* dizer que ele era o “esforçado empresário de companhia, que tantas noites da distracção nos tem dispensado”²¹². A cada representação levantada por temporadas pela sua homônima Associação Dramática, Alvares era o mais analisado por causa dessa tripla função.

No espetáculo o drama (5 atos) “Pedro sem Mais Nada”, do português José Mendes Leal, representado em 1874, o crítico do jornal *Cearense*, de codinome Barnave, na seção “Theatrologia” deste jornal, trouxe algumas palavras sobre os atores principais. Para ele, o primeiro ator, Eduardo Alvares, destacava-se pelo “seu physico e boa voz”, mas “podia ter dado mais realce ao papel de Pedro”, se tivesse melhor estudado²¹³. Ele conclui a crítica dizendo que, apesar de muitas lidas como empresário, devia sobrar tempo para Alvares da Silva atender as expectativas do crítico recomendando “estudo e calma”²¹⁴. No jornal *Pedro II*, Eduardo Alvares demonstrava que se ressentia dessa série de artigos de Barnave, tendo o empresário pedido indiretamente que o crítico abandonasse o intento de manter a crítica à sua Companhia a fim de garantir a melhoria de seu pessoal, e aumento de atores e atrizes no elenco, em compromisso, primordialmente, com o seu público pagante²¹⁵.

²¹² *Constituição*, Fortaleza, domingo 18 de outubro de 1874, p. 4.

²¹³ *Cearense*, Fortaleza, 29 de outubro de 1874, p. 3.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Pedro II*, Fortaleza, 23 de outubro de 1874, p. 3.

Segundo a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, a partir do final da década de 1870, essa “fórmula” de artista sendo empresário estava a se modificar enquanto conduta de trabalho teatral, pois foi provável

[...] encontrar quem associasse a falta de tino administrativo dos empresários ao fato de serem ‘artistas em atividade [...]’. Digamos francamente, os Srs. Empresários são em geral artistas muito estimados, muito aplaudidos, mas nem por essas qualidades lhes podem garantir os foros de bons administradores’ (*Gazeta de Notícias*, 21 de julho de 1877 *apud* SOUZA, 2002, p. 135).

Avaliando a administração de Eduardo Alvares da Silva nos idos de 1874, a partir da abertura do teatro Guarany, observamos que ele sempre se empenhou em contratar mais artistas para sua Associação Dramática a se manterem em temporada estável, quando solicitado pelo público no jornal. Ele rendeu-se ao compromisso de atender o público. Também esteve em altos e baixos à concorrência de público, o que resultou no lado financeiro com espetáculos de renda em benefício para sua companhia posteriormente. Ele inaugurou casas de espetáculos para a cidade, como o próprio Teatro Guarany e depois o S. José; além de elevar as práticas teatrais da cidade em buscas de representar todos os possíveis dramas e comédias de seu repertório pessoal como homem artista de teatro de seu tempo/espço, em circuito itinerante.

Lima Penante e Eduardo Alvares já se conheciam em serviços teatrais prestados na cidade de Recife. Faziam parte do circuito dos teatros no Brasil oitocentista e rede itinerante de companhias dramáticas no mesmo ano, janeiro de 1874, antes da ida de Alvares ao Ceará.

[Theatro] **Gimnasio Dramatico** [de Recife]. Decididamente a empreza deste theatro parece querer entrar em uma nova face, proporcionando-nos noite agradaveis. Do annuncio publicado vê-se que se acha contractado alli o Sr. Eduardo Alvares, artista de grande merecimento e a quem o público aprecia como filho dilecto da arte. Possuindo já um centro de primeira força, o [ator] Sr. Flavio tornava-se necessário um primeiro galan e esta falta suppre agora a empreza, com o Sr. Eduardo Alvares. Tornava-se também sensível a falta de damas, contando-se apenas uma que merecesse o nome de artista, a Sr^a. D. Philomena; no intuito de remediar esta falta contractou também a empreza a Sr^a. D. Virginia de Barros. A Sr^a. D. Virginia é ainda pouco conhecida entre nós, por ter poucas vezes trabalhado. Nós, porem, que a vimos ha pouco representar no theatro da Encrusilhada²¹⁶ a *Margarida* [personagem do espetáculo] do *Poder do Ouro* [drama, escrito por Dias Guimarães], com maestria não duvidamos afirmar que foi uma optima aquisição [sic]. [Assinado,] Ego²¹⁷. [grifos nossos]

²¹⁶ O “Theatro da Encruzilhada” estava localizado também em Recife. A mesma cidade provincial em que estava sendo contratada a referida atriz Virginia de Barros e o ator Eduardo Alvares; agora, representariam nos palcos do Teatro Ginásio Dramático de Recife, a partir do mês de janeiro de 1874.

²¹⁷ *Jornal de Recife*, sexta-feira, 30 de janeiro de 1874, p. 2.

Entretanto, o contrato de trabalho na cidade de Recife destinado ao elenco da empresa de Lima Penante para ambos os casais de artistas (Alvares e Virginia de Barros²¹⁸), circunstancialmente, a experiência durou pouquíssimo mês; como averiguamos em fonte. Porque, em 16 de março de 1874, boa parte do referido pequeno elenco estava de viagem, em alto mar. Inclusive, a dupla de artistas: “Passageiros. – [...] – Sahidos para os portos do norte [sic] no vapor Pirapama”²¹⁹. Além de “**Eduardo Alvares**, Joaquim [Siqueira] Braga, José Eduardo, Mendes Paiva, Soares de Mello, Santiago, Antonio Rodrigues, **Virginia de Barros**, D. Filonilla de Paiva, D. Joaquina Emilia de Medeiros, [...]”²²⁰ (grifo meu). Na certa, com destino a desembarcar do vapor nacional Pirapama²²¹ em Aracati para temporadas supracitadas, uma parte do elenco para a nova versão de formação da Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares no Ceará. E, só depois, em junho, outros mares bravios da província Fortaleza seguiriam em grupo e, de trem, rota à Estação de Arronches, às aventuras teatrais certas e incertas do Teatrinho Guarany, arrendado pelo major e deputado provincial José Feijó de Mello e, destino ao pequeno povoado, denominado de Vila Nova de Arronches.

A circulação de pequenas ou grandes companhias dramáticas se renderam temporariamente à vida de viagens aprazíveis ou suportáveis aos perigos em mares, como no vapor Pirapama²²², para chegar as casas de espetáculos distantes. As estradas de ferro também diminuíram e aproximaram as diversas comunidades. As paisagens se reconfiguraram e se orientaram pela linha de trem. Não se chegava somente os importantes

²¹⁸ A atriz recém-contratada, como dama-galã, Virginia de Barros estreou no Teatro Ginásio Dramático de Recife, pela Empresa Lima Penante a 21 de fevereiro de 1874, no espetáculo drama sacro de 4 atos e 7 quadros, “Milagres de Nossa S. da Aparecida”, no papel de Arcanjo Gabriel e o ator Eduardo Alvares, no mesmo espetáculo estava no papel de Satã (*A Província*, Recife, 19 de fevereiro de 1874, p. 3). Na referida estreia, o teatro mudou de nome para “Theatro Phenix Dramatica” (*A Província*, Recife, 21 de fevereiro de 1874, p. 4). O artista contratado como galã Eduardo Alvares da Silva estreou primeiro, a 7 de fevereiro de 1874, pela 1ª vez nesta Empresa Lima Penante, ainda no Teatro Ginásio Dramático de Recife, no “papel do Dr. Luciano”, no espetáculo “O médico da Crianças” (*A Província*, Recife, 5 de fevereiro de 1874, p. 3). A atriz contratada Virginia de Barros, não estava no elenco desse espetáculo, haja vista que muito antes, estava sendo anunciado no jornal para o referido teatro e empresa Lima Penante o seguinte: “Está em scena para estrearem os artistas – 1º galan o Sr. Eduardo Alvares da Silva e D. Virginia de Barros na qualidade de dama-galan, o drama em 5 actos **THEREZA** do grande escritor francez ALEXANDRE DUMAS” (*A Província*, Recife, 29 de janeiro de 1874, p. 3, grifos do jornal). Pelo visto, a estreia de ambos os artistas não se confirmou nos jornais para o citado e esperado espetáculo “drama longo”, de Dumas.

²¹⁹ *Jornal de Recife*, segunda-feira, 16 de março de 1874, p.1.

²²⁰ Idem.

²²¹ Com certeza, o nome do vapor nacional homenageava a sua procedência, o “Rio Pirapama, em Pernambuco” (*Cearense*, 31 de março de 1874, p. 2). Antes, a imprensa no ano de 1868 o registrava: “**Pirapama** – Este vapor costeiro da companhia pernambucana chegou hontem pelas 10 horas do dia da Granja e seguiu para o Recife e escala á tarde” (*Cearense*, Fortaleza, 12 de maio de 1868, p. 1).

²²² “Completem-se amanhã dezenove annos que naufragou em aguas brasileiras o vapor *Bahia*, que na memoravel noute de 24 para 25 de Março de 1887, abalroou com o vapor *Pirapama*, de cujo sinistro tivemos muitas viticmas á lamentar” (“Naufragio”. *Gazetinha*, Fortaleza, 24 de março de 1906, p. 1). [grifos do jornal]

artistas, mas também toda a cultura, os textos literários ou dramáticos, os libretos impressos, as práticas culturais e musicais em cada permanência ou estadia, nos teatros, nos clubes, rendendo-se pela experiência da diversão e do vivido socialmente. Para o historiador Jacques Le Goff (2014), “a máquina a vapor provoca uma grande transformação nos meios de comunicação. As estradas de ferro transportam viajantes e mercadorias. Os barcos a vapor desbancam os grandes veleiros” (LE GOFF, 2014, p. 117). Graças a essas tecnologias da época, a cultura se conectou.

A viagem no vapor nacional Pirapama nos permite conhecer os nomes completos de alguns artistas da Associação Dramática de Eduardo Alvares além de contarmos com a relação familiar entre eles. Alguns estavam de passagem/escala para outras cidades, por isso não desembarcaram para a turnê e estadia em Fortaleza, primeiramente na temporada em Aracati.

Um dos desbravadores da cena teatral do período, foi também o ator, diretor e empresário paraense José de Lima Penante (1840-1892)²²³. Ele passou pelo Ceará em temporadas no Teatro Guarany em 1876 como sinalizado acima, o considerado ano de retomada do prédio que estava sem programação por falta da figura do empresário teatral. Dias depois, Lima Penante realizou espetáculos em toda a capital.

No jornal *Cearense* de 19 de abril de 1876, Penante, antes de retornar à Manaus, estava em cartaz nos teatros Guarany e São José ao mesmo tempo. “O Sr. Lima Penante queixa-se desse indiferentismo [à falta de auxílio do governo da Província] e queixa-se com razão, porque effectivamente, longe de se auxiliar a arte, até criam-se difficuldades e tratam de cortar ao artista os meios de trabalhar”²²⁴. O empresário e a sua empresa estavam sendo forçados a pagar uma licença de 10\$000 réis à Câmara Municipal. O redator do jornal, de codinome Silvio, fundamentava sobre a importância e a função do teatro oitocentista²²⁵, da falta de recursos e abandono, somente para escrever e enaltecer que tratava de um absurdo e retrocesso da Câmara, ao invés de criar a tal lei, deveria ajudar o artista, e, não o extorquir com o suor de sua arte. E a alternativa estava nas escolhas dos melhores espetáculos do Sr. Penante, a serem representados no teatro, para efeito de obtenção de algum lucro

²²³ VASCONCELOS, Thais. A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas no século XIX. **Arteriais** - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, [S.l.], p. 67-76, set. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/11023>>. Acesso em: 19 agosto 2022.

²²⁴ *Cearense*, Fortaleza, 19 de abril de 1876, p. 3.

²²⁵ “‘Escola de costumes’, estava a nova função atribuída ao teatro, descortinando possibilidades de inserção na realidade social com proporções até então desconhecidas e aparentemente ilimitadas. O palco deveria, segundo este raciocínio, abster-se de fornecer apenas diversão e lazer e restringir-se a influenciar a mentalidade das pessoas”, segundo Souza, (2002, p. 70).

financeiro²²⁶. E os demais anos posteriores seriam afetados pelo período de alguns longos três anos da consecutiva grande seca (1877-1879), como também reportada acima.

Segundo Vasconcelos, “Lima Penante surgiu novamente em Manaus, estreando-se no Teatro Beneficente, em maio de 1877” (VASCONCELOS, 2021, p. 73). Estava por lá para se afugentar dos males da seca do Ceará. O jornal de Amazonas anunciava que, em junho de 1877, o empresário Lima Penante teve a louvável ideia junto da sua companhia dramática de oferecer um variado espetáculo no Teatro local em benefício das vítimas da seca do Ceará²²⁷. Essa ação demonstrava a benevolência e grande estima que o artista e empresário tinha para com a província cearense e seu atual problema, a seca. Além de não priorizar o lucro para si, utilizava-se da fonte de recurso de todo o trabalho da associação dramática, pois uma das rendas dos espetáculos produzidos serviria para doar às vítimas da seca.

Segundo Ponte (2004), “a devastadora seca de 1877-1879, [...] interrompeu temporariamente esse fluxo modernizador que se instaurava na cidade [de Fortaleza]” (PONTE, 2004, p. 167). A preocupação de uma parte da população residente na “capital” era o combate à estiagem (e a massa dizimada vinda do interior em corrente de migração, além do embate as consequências da seca como a fome, as doenças oportunistas (epidemias como a varíola), o isolamento social, a violência, a economia suspensa, a locomoção por meio dos trens da Via-Férrea de Baturité parados, dentre outros problemas. “Os serviços públicos foram paralisados, os equipamentos urbanos danificados, as ruas e praças ocupadas por “abarracamentos” fétidos onde as epidemias se espalhavam com a maior facilidade” (NEVES, 2004, p. 82).

Como se infere tornava-se impossível neste cenário real de seca o continuar de práticas culturais nos teatros, seja com a vinda de companhias dramáticas visitantes ou com as associações de “pessoas ilustres” nos clubes literários. Quando muito, o que se via antes da referida estiagem, era o povo nos passeios de carro a ouvir repertórios de músicas da banda da polícia na inauguração de estabelecimentos, sendo “[...] comum os diretores do estabelecimento contratarem a banda da polícia para tocar no trajeto do trem que saía de Fortaleza em direção ao teatro [Guarany], levando os espectadores [...] nos percursos dentro dos trens” (MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 276). A vida pacata, noturna e mundana de outrora havia cessado por um período suspenso. Entretanto, somente em 1878, em meados

²²⁶ *Cearense*, Fortaleza, 19 de abril de 1876, p. 3.

²²⁷ *Jornal do Amazonas*, Manaus, 23 de junho de 1877, p. 3.

da seca, desenvolve-se a ideia de auxílio do Estado aos necessitados, abrindo-se frentes de trabalho, empregando os retirantes em serviço público como na construção da continuação da estrada de ferro de Baturité e o calçamento de ruas (NEVES, 2004, p. 82).

Para Ponte, “a partir de 1879 algumas chuvas caíram e isso contribuiu para que a epidemia diminuísse” (PONTE, 2001, p. 86). Isso prova o quão a seca e suas consequências, como a epidemia da varíola, prejudicaram as contínuas práticas teatrais no Teatro Guarany e no São José, à época, supõe-se as únicas casas de espetáculos em Arronches e Fortaleza, respectivamente. A diversão tinha se estagnado por um longo tempo em nome da saúde sanitária e de todos os sobreviventes da seca.

Durante o último ano do período da seca, em 1879, presume-se que o Teatro São Luiz foi inaugurado como a nova casa de espetáculos que despontava em Fortaleza²²⁸, criada pelo tabelião público²²⁹ Joaquim Feijó de Mello (1837-1917), irmão do também arrendatário do Teatro Guarany o major José Feijó de Mello²³⁰. Com o novo teatro arrendado, possibilitou-se o retorno das companhias teatrais itinerantes junto ao público fortalezense a apresentar seus repertórios e atribuir o gosto pelas óperas e operetas. Assim sendo, a cidade de Fortaleza ainda estava a ressurgir, socialmente e culturalmente após a grande estiagem que durou três anos consecutivos.

O Teatro São Luiz, recém-inaugurado na “capital”, contava com seus novos repertórios e companhias dramáticas itinerantes. Ele abarcava a clientela da própria cidade que se dirigia ao Teatro S. José, mas não a dos frequentadores do Guarany, pois, estava fora do espaço geográfico. Neste período da abertura do São Luiz, o Guarany estava sem empresário teatral como discutimos anteriormente. Existem lacunas ao ano posterior da abertura do teatro em Arronches, ao segundo semestre do ano de 1875 sem empresário ou sem a companhia dramática, já que o prédio passaria a ser ocupado por breves temporadas da Companhia de Lima Penante, somente, ano posterior, o de 1876. Outro suposto agravante

²²⁸ Segundo a pesquisadora Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves (2017, p. 119), o Teatro São Luiz foi fundado em 1879, diferentemente do que mencionaram Raimundo Girão e Marcelo Costa que registram que o Teatro São Luiz foi fundado em 1880 (GIRÃO, 1997, p. 141 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 119; COSTA, 2017, p. 53). A pesquisadora encontrou dois jornais da época, os quais apresentavam anúncios de espetáculos no Teatro São Luiz para o ano de 1879. Um deles, o do dia 24 de abril de 1879, foi “oferecido às famílias cearenses e em benefício do ator Lima” (*Cearense*, 23 de abril de 1879, p. 4 *apud* MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 119).

²²⁹ *Constituição*, Fortaleza, 5 de julho de 1870, p. 4. (Ver também Marcelo Farias Costa (2017, p. 53), a mencionar Joaquim Feijó de Mello como o tabelião, proprietário do Teatro São Luiz.

²³⁰ O major José Feijó de Mello [Jr.], em 1870, era encarregado do abastecimento de água da “capital” e tendo que se ausentar da cidade de Fortaleza informava no jornal *A Constituição*, que deixaria um procurador, durante a sua ida à Pernambuco, nesse caso, “o seu mano”, o Joaquim Feijó de Mello, que ficaria como o responsável de tal serviço (*A Constituição*, Fortaleza, 5 de julho de 1870, p. 4).

para o fato ocorrido da ausência de espetáculos, no Guarany diz respeito à presença de já dois supracitados teatros em plena atividade desde 1874, o Guarany, em povoado e, na capital, o Teatro São José e o São Pedro. Ambos eram próximos um ao outro, mas não tão distantes em relação à distante geografia do teatro Guarany, em Arronches, com seu percurso em viagem de trem.

Da existência destes dois edifícios teatrais na Província, coube, preliminarmente, a continuidade ao ator, “o artista [Siqueira] Braga, hoje o empresário, [que] não poupou despesas para montar essa peça”; [“o drama sacro S. Benedicto ou as proesas de Satanaz”²³¹], a produzir pela primeira vez, no Teatro São José e com sua segunda temporada no domingo, informava o jornal (*Cearense*) de 1875. Siqueira Braga despediu-se da cidade de Fortaleza logo em seguida, em março de 1875 retirando-se para o sul do país²³².

Quanto ao teatro São Pedro, este seguia, desde a sua inauguração em 1874, com temporadas realizadas pela Sociedade Dramática Particular Recreio Familiar²³³. Para a eleição de diretoria do teatro em 1874²³⁴, foi eleito como secretário Alfredo Weyne²³⁵. A gestão de novos membros deu-se para o período de dois anos (18 de agosto de 1874 até 18 de março de 1875) quando ocorreu novo aviso no jornal, para que, no dia 19 de setembro de 1875, os seus sócios comparecessem ao Teatro S. José para eleição de uma nova diretoria que funcionaria até março de 1876²³⁶.

A Sociedade particular de “moços artistas” do Recreio Familiar, também inaugurou o perfil histórico de ser a única companhia de atores locais daquele momento a enveredar por temporadas de espetáculos na cidade de Fortaleza, a partir do ano de 1874. Importante destacar que a Sociedade não contava naquele momento com a presença de nenhuma mulher atriz, destaca-se posteriormente. Com a partida do ator e empresário Siqueira Braga em 1875 para a região sul, o Teatro São José ficaria nas mãos empresariais dos artistas da Sociedade

²³¹ *Cearense*, Fortaleza, 18 de fevereiro de 1875, p. 2.

²³² *Constituição*, Fortaleza, 19 de março de 1875. p. 4.

²³³ *Constituição*, Fortaleza, 1 de agosto de 1874. p. 4.

²³⁴ “Foram eleitos para a 1ª diretoria os seguintes membros: “Presidente João Brígido. Vice-presidente—D. J. Pinto Braga. 1º Secretário—Tenente Weyne. 2º [Secretário]— J. do Carmo Filho. Tesoureiro—Capitão Rabelo. Diretores—Dr. Domingos Olímpio, Joaquim Domingues. F. Januário, Virgílio Nunes, Dr. Gonçallo de Lages e o alferes Novaes” (*Cearense*, Fortaleza, quinta-feira, 13 de agosto de 1874, p. 3).

²³⁵ O tenente-coronel Alfredo da Costa Weyne (1842-1911), também, era morador ilustre de Arronches. É nome da atual Praça em frente à Matriz de Parangaba. Igualmente, para outros tempos, vale ressaltar que seu filho, o “Álvaro Nunes Weyne, foi membro de destaque da Maçonaria no Ceará, constando sua participação na fundação da Loja Porangaba Nº 2, em janeiro de 1905, como “obreiro”, segundo aponta a pesquisa de Marcos José Diniz Silva (2009, p. 72).

²³⁶ *Cearense*, Fortaleza, 12 de setembro de 1875, p. 4.

Recreio Familiar, já que o teatrinho São Pedro deixaria de existir na cidade posteriormente, no referido ano de 1875.

Tais teatros como o distante Teatro Guarany não possuíram mais temporadas teatrais permanentes; logo, subentende-se, após a retomada circunstancial em 1876 pela Companhia Dramática de Lima Penante, posteriormente, por questões geográficas sinalizadas pelos deslocamentos ou por fatores econômicos (devido as despesas de pagamentos de bilhetes de trem ida e volta, mais a entradas de espetáculos) provocaram os frequentadores da Capital a não se deslocar mais até ao “teatro campestre” em Arronches. O custo da viagem com a compra dos bilhetes pode ter contribuído para o público não mais desejar se deslocar para a diversão dos espetáculos no teatro da povoação via trem e sim, permanecer na capital, já que se percebia pelos anúncios de divulgação de jornais impressos, quase o mesmo repertório representado entre os dois edifícios teatrais do momento. E Além dessa repetição de repertório, o Guarany ainda contava com a falta empresarial de gerir o espaço teatral.

Os teatros de produção teatral da “capital” demarcaram os espaços de sociabilidades e diversão entre os frequentadores a partir da rua Amélia (atual rua Senador Pompeu): o Teatro São José, inaugurado pela Associação Dramática Eduardo Alvares, em 2 de dezembro de 1874, um pouco deslocado, estava o teatro São Pedro, na rua do General Sampaio, casa 81, funcionando desde 1 de agosto de 1874. Esse último, permaneceu aberto até poucos meses de 1875, como já sinalizado. O São José teve vida teatral ativa desde a sua abertura, em que a Sociedade Recreio Familiar passou a administrar o prédio com seus espetáculos depois do fechamento das portas do seu teatro, o São Pedro, como discurremos.

No livro *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, organizado pelas pesquisadoras Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin, as autoras resgatam catorze anos da produção jornalística do escritor Arthur Azevedo, considerado “o protetor dos artistas” (NEVES; LEVIN, 2009, p. 44), envolvendo o teatro e seus aspectos culturais, bem como as crônicas teatrais deste autor, concentradas, principalmente, nos teatros do Rio de Janeiro. Um dos aspectos de insatisfação de Arthur Azevedo foi a “falta de uma escola para atores” (NEVES; LEVIN, 2009, p. 51). Não existia no Brasil oitocentista uma escola brasileira de arte dramática que aliava o processo de ensino/aprendizagem com o conhecimento sistematizado. Nas análises de Neves e Levin, as autoras atestam que, no Brasil, os “profissionais de teatro aprendiam a interpretar no dia a dia, limitando-se a seguir os comandos do ensaiador, os conselhos dos mais experientes e as indicações do texto. Sem

conhecer técnicas de interpretação, estudos teóricos ou práticos [...]” (NEVES; LEVIN, 2009, p. 51).

Nesse sentido, surge no Brasil Oitocentista uma das características do artista amador de teatro como aquele sem estudos oficiais da arte dramática e que se consolidava seu trabalho somente com a prática: “[...] ao contrário da Europa, nossos atores aprendiam com a prática, o mais novo observando o mais experiente [...]” (NEVES; LEVIN, 2009, p. 51). Dito isto, não significava dizer que o trabalho teatral era de má qualidade, mas a falta de urgência em soluções de cena ao “projetar” o texto com a intenção do dramaturgo, entre outros elementos constitutivos do conjunto teatral, como o clima da cena a direção dos artistas; assim, quando em temporada de espetáculos de companhias dramáticas brasileiras era aludido e solicitado pelo público em plateia, este frequentador escrevia cartas que eram entregues como linhas aos jornais da cidade em formato de críticas, em respostas ao espetáculo assistido. Entretanto, “as lacunas na formação dos artistas [brasileiros oitocentistas] tornavam-se evidentes quando comparados aos grandes intérpretes europeus, que excursionaram no Brasil todo os anos, dificultando ainda mais a luta diária das companhias nacionais em busca de público” (NEVES; LEVIN, 2009, p. 52). Outrora comparado às companhias profissionais estrangeiras, especialmente com o nosso teatro feito também aos moldes de apropriações de seus textos às representações culturais do agrupamento de seus agentes sócio teatrais, não se podiam tornar inevitáveis os espetáculos comparados como o arrastar do texto pronunciado em representação ou no “tropeço” de texto em cena por determinado artista, sendo “socorrido pelo ponto”. A quantidade excessiva de artistas sendo contratados, dependendo do repertório encenado, ao contrário do pequeno elenco da associação, era uma disparidade.

Em Fortaleza, em meados da década de 1870, a utilização da música durante as apresentações dramáticas era executada antes ou durante os espetáculos cênicos, cuja execução inicial era denominada de *ouverture*, que traduzido significa “abertura”. Esta música era um componente importante da representação de espetáculos tocado em todos os teatros, em uma espécie de elemento musical apropriado no período, resultado do fluxo itinerante das companhias dramáticas, do nacional para o local, em constante conexão com os mercados dos diversos teatros provinciais.

As *ouvertures* funcionavam como um importante suporte de elemento musical para promover a acústica do espaço da cena e sua recepção. Diante do momento de sua execução, as *ouvertures* preparavam o espectador para o devir teatral, promovendo uma espécie de

sentimento de suspense, chamando à atenção do público para o que iria acontecer no palco. O espetáculo somente começava depois desse toque musical. Para isso, o empresário deveria contratar um maestro e uma orquestra. Caso não conseguisse contratar, abrir-se-ia o pano sem música inicial.

A execução da *ouverture*, também servia de alerta para todo o elenco nos bastidores, na busca pelo silêncio e concentração para entrar em cena. No momento da execução musical, toda a companhia permanecia de prontidão de cenas e o público à espera de seu desenrolar. O Ponto (elemento tão antigo como a própria evolução do teatro, a perdurar desde o seu surgimento no século XVIII), ia se instalar no centro-baixo do palco, para seguir os atores: “compete ao *ponto* prevenir e dar sinal de execução [de *ouverture*] para a orquestra, para subir o pano e para baixar, etc” (WALGÔDE, 1950, p. 30, grifo do autor). Tudo se encaminhava para que não ocorressem erros. O contrarregista, com “bom ouvido”, permanecia disposto aos serviços da cena dando “a deixa e a *entrada* para um novo personagem” (WALGÔDE, 1950, p. 30, grifo do autor). Logo em seguida, entrava o ator ou a atriz. Em suma, a *ouverture* aproximava ou distanciava o elemento tempo da representação. Era música para os ouvidos, mas também para o cérebro, intermediada pelo sujeito denominado de maestro.

3.2 O empresário Eduardo Alvares da Silva e sua Associação Dramática

Eduardo Alvares da Silva, de nacionalidade portuguesa²³⁷, foi o primeiro empresário que esteve à frente das temporadas do teatro Guarany, em Arronches, o qual movimentou o espaço teatral com sua recém-criada companhia teatral, a Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares. Ele passou a ser uma figura presente na cena cultural de Fortaleza pelos idos de 1874. Era tido como uma pessoa considerada por sua arte teatral, descrita pelos jornais e público da época como um “artista inteligente e simpático”²³⁸, bem como “dotado de físico e boa voz”²³⁹, além de “artista de mérito e de valor”²⁴⁰. Esses eram alguns dos elogios que se sobressaíam ao também primeiro ator e diretor artístico de sua Companhia teatral.

²³⁷ O jornal Diário do Rio de Janeiro menciona a saída de um navio do Rio para Santa Catarina com a presença dos “portuguezes Eduardo Alvares da Silva, Marcelino Gomes Monteiro, e o americano João da Graça” (*Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1867, p. 2).

²³⁸ *Pedro II*, Fortaleza, 26 de julho de 1874, p. 1.

²³⁹ *Cearense*, Fortaleza, 23 de outubro de 1874, p. 3.

²⁴⁰ *Idem*.

O artista andarilho Eduardo Alvares acumulava três funções distintas, mas exercia também outras atividades no teatro. Em seu dia a dia, administrava sua companhia dramática no incessante trabalho de produzir espetáculos para os frequentadores do teatro Guarany, cumpria sua tarefa de empresário (como dono, contratante e gestor da companhia), incumbia-se da missão criativa de ser diretor artístico, conhecia os inúmeros repertórios de espetáculos teatrais, pois tinha tido experiência de atuar antes de possuir sua empresa, era quem escolhia o repertório para ser encenado no espaço teatral, era o ensaiador. Além de tudo isso, tinha a responsabilidade de ser primeiro ator galã, mesmo que ocultamente, pois atuava na maioria dos papéis principais de seus espetáculos apresentados. Porém, como ator, às vezes era alvo de cobranças e críticas nos jornais por falta de estudar melhor o seu personagem. Certa vez, ouviu-se do palco do Teatro Guarany, o ponto a falar tão alto o seu papel que foi escutado da plateia sendo a situação exposta no jornal *Cearense* em 1874²⁴¹.

Enquanto empresário, tinha o dever de alinhar a escolha do repertório ao gosto do público fortalezense, principalmente quando os frequentadores dos teatros cearenses e os leitores enviavam cartas aos jornais para a seção “a pedido”, sugerindo-lhe determinado espetáculo, estando este em cartaz ou em representação paralela em outro teatro, como o São Pedro. Ele era responsável também por contratar os atores que iriam trabalhar com a Companhia durante a temporada de espetáculos em Arronches. Sua tarefa de agradar os frequentadores do Guarany não era fácil, pois o público queria mais e novos espetáculos. Logo, somente com aqueles artistas, Alvares não conseguia, situação reportada no jornal local: “E’ lamentavel que seja tão reduzida o número de artistas da companhia”²⁴². Afinal, para os leitores, o Guarany era o único teatro de diversão no povoado de Arronches.

Eduardo Alvares da Silva, antes da sua vinda artística ao teatro Guarany, fazia parte de diversas companhias teatrais nos arredores do Brasil Imperial. Além da Associação Dramática, que antes de chegar no Ceará tinha uma diferente formação de artistas no elenco, fez carreira andarilha como ator. As primeiras notícias dele nós colhemos em Santa Catarina (antiga cidade de Desterro), pelo ano de 1863. Com o seu desligamento da Companhia Dramática Salles Guimarães e De-Giovani²⁴³, Alvares formou sua própria companhia itinerante em Santa Catarina. Enquanto empresário, diretor artístico e ator, ele estava por lá

²⁴¹ *Cearense*, Fortaleza, 23 de julho de 1874, p. 2.

²⁴² *Constituição*, Fortaleza, 21 de julho de 1874, p. 2.

²⁴³ *O Despertador*, Santa Catarina, 10 de julho de 1863, p. 4.

sendo acompanhado somente por dois atores e uma atriz²⁴⁴. O jornal de Desterro já apontava a exigência de um número maior de artistas na empresa.

Posteriormente, Eduardo trabalhou na cidade de São Paulo, no Teatro São José, de abril de 1868 a meados de 1869, na companhia dramática - empresa da atriz Eugênia Infante da Câmara²⁴⁵. Em São Paulo trabalhou como o 2º galã no espetáculo “Os Miseráveis”, de Agrário de Meneses²⁴⁶. Antes disso, veio ao Rio de Janeiro em 1868, como ator teatral, trabalhando no Teatro São Pedro de Alcântara e “integrando a companhia de que era empresário, o ator português Pedro Joaquim da Silva Amaral, marido da atriz Adelaide Amaral” (PACE, 1980, p. 486). Neste período no Rio é que foi contratado pelo poeta Castro Alves para representar o drama histórico “Gonzaga ou a Revolução de Minas”, também como o 2º galã, no papel de governador, o Visconde de Barbacena (PACE, 1980).

Chegou a despontar no nordeste do país, sendo primeiro contratado como ator para a Companhia Dramática de José Duarte Coimbra, empresário do Teatro Santa Isabel, na cidade de Recife. Neste teatro estreou no papel de Gilberto D'Artigues, em 24 de fevereiro de 1869, no drama “Christol, o enforcado”, de Anicet Bourgeois, sendo companheiro nessa mesma companhia do ator Martinho Correia Vasques (1822-1890), irmão mais velho do grande ator Francisco Correia Vasques (1839-1892)²⁴⁷ e com a atriz portuguesa, bailarina, dramaturga e tradutora Maria da Conceição Singer Velluti Ribeiro de Souza (1827-1891)²⁴⁸.

No Teatro S. Pedro de Alcantara, no Rio de Janeiro, Eduardo apresentou-se em 1870 com a Companhia Dramática dirigida pelo ator Martins (PAIXÃO, 1930) e, posteriormente, ano de 1877, no Teatro “Gymnasio Dramatico”, pela Companhia Dramática Empresa Simões & Companhia (PAIXÃO, 1930, p. 359-360). A companhia de 1870 tinha como principal expoente do mundo teatral a célebre figura do professor de declamação Émile Dour. Eduardo Alvares da Silva foi um de seus pupilos, seguindo-o na maestria da arte de declamação quando trabalhou na Companhia Dramática do ator Martins. Tempos depois, despontou com sua habilidade e talento no Ceará, primeiro em temporadas no teatro em Aracati²⁴⁹, posteriormente, em Fortaleza, em quase todo o ano de 1874 e no povoado,

²⁴⁴ *O Despertador*, Santa Catarina, 28 de agosto de 1863, p. 3.

²⁴⁵ A atriz Eugênia Câmara foi o grande amor da vida do poeta Castro Alves.

²⁴⁶ *O Acadêmico*, S. Paulo, 6 de julho de 1868, *apud* CALMON, 1961, p. 145.

²⁴⁷ Segundo o ator Procópio Ferreira, o ator Francisco Correia Vasques foi quem “realizou assombrosamente, criando no Brasil a escola naturalista no teatro. Escola que teve início em Portugal com o imortal Taborda [o ator e amigo íntimo de Vasques] e em França, mais tarde, com Antoine” (FERREIRA, 1979, p. 43).

²⁴⁸ Ver “A mulher ausente: a presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro”, segundo Stark, A. C. (2019).

²⁴⁹ *Pedro II*, Fortaleza, quinta-feira, 7 de maio de 1874, p. 2.

denominado Vila Nova de Arronches. Neste período no Ceará, o referido artista já havia feito sua estreia na condição de ator contratado, como 1º galã na Empresa Lima Penante do Teatro “Gymnasio Dramatico” de Recife, no mês de fevereiro de 1874, antes de chegar, ao pequeno Teatro Guarany no Ceará, na inauguração do Teatro em 28 de junho.

Eduardo Alvares ajudou a inaugurar o Teatro São José em Fortaleza com o drama “Mãe”, de José de Alencar cujo edifício foi construído por outro major, o juiz de paz José Joaquim Carneiro²⁵⁰, no dia 2 de dezembro de 1874. Realizou diversas temporadas nele, com a mesma companhia criada para as temporadas em Arronches, bem como para o Teatro São Pedro.

Encontramos Alvares que atuou como ator na companhia dramática do empresário Rodrigues Sampaio do Maranhão²⁵¹. Com esta companhia trabalhou no Teatro S. Luiz em Fortaleza no ano de 1880, retornando à cidade após seis anos, como primeiro ator. Durante a temporada de outubro de 1880, ele atuou no importante drama 5 atos de Anicet Bourgeois, intitulado “O Médico das Crianças”. Ele já havia atuado neste espetáculo como ator, pois fazia parte do repertório da sua antiga Companhia na qual apresentou no teatro Guarany no dia 20 de setembro de 1874. Além do São Luiz, no mesmo período diversas temporadas com a companhia do Sr. Rodrigues também no Theatro São José.

O talento do ator Alvares da Silva foi digno de nota no jornal que ele representou o espetáculo “O Bastardo”, de A. Dumas na temporada de 1880 do Teatro São Luiz ²⁵²: “Agradou-nos o Sr. Eduardo que tem requisitos para tornar-se um actor notável: boa figura, voz suceptível de todas [as] modulações, inteligência e gosto”²⁵³. A atuação artística de Alvares da Silva era uma eterna trajetória de recomeço e de aprovação pública desde o passado de 1863, na cidade de Desterro, seguindo a sua passagem em Arronches, onze anos depois, em 1874. Agora, seis anos posteriores de deixar o Ceará, Alvares retorna novamente, no de 1880. A crítica permite-nos evidenciar ter sido Eduardo Alvares um dos melhores pupilos de Émile Dour, nos tempos dos estudos da arte da declamação no velho Teatro São Pedro de Alcantara, no Rio de Janeiro (1870). Em 1881, Alvares retorna novamente a Fortaleza para novas temporadas no Theatro São Luiz.

²⁵⁰ *Constituição*, Fortaleza, 12 de março de 1875, p. 3.

²⁵¹ *A Flecha*, São Luís, 30 de setembro de 1880, p. 66-67.

²⁵² Anunciado como “Alta Variedade!” Primeira representação do drama em quatro atos da escola moderna original do francês de Alexandre Dumas, “O Filho Bastardo” (a ação se passa em Paris-Atualidade), no Teatro S. Luiz para o dia 31 de outubro de 1880 (*Cearense*, Fortaleza, sábado, 30 de outubro de 1880, p. 4).

²⁵³ *Cearense*, Fortaleza, quarta-feira, 3 de novembro de 1880, p. 3.

Chegou a trabalhar no Pará, em 1875, com o empresário Vicente Pontes D'Oliveira, contratado como “artista de valor” (SOUSA BASTOS, 1898, p. 803). Na Companhia de Vicente Pontes de Oliveira, faziam parte grandes artistas como “Manuela Lucci [foi uma das nossas maiores atrizes], Joanna Januaria, Rosa Manhonça, [...], Maria Bahia, [...], Olympia Valladas, Cecilia Augusta, Josefina de Azevedo, Vicente Pontes, excelente actor comico, [...], Flavio Wandek, [...]” (PAIXÃO, 1930, p. 212). Alvares, vindo do Norte a vapor, trabalhou no mesmo ano no Theatro do Gymnasio Dramatico (antiga Sala do S. Francisco) no Rio de Janeiro²⁵⁴. Só retornou ao Ceará em 1882, exibindo-se em Santana do Acaraú²⁵⁵ e passando também pelo palco do Teatro São João de Sobral²⁵⁶.

O historiador Edilberto Florêncio dos Santos documenta em sua dissertação de mestrado, a existência do artista Eduardo Alvares a partir de suas temporadas de espetáculos no Teatro São João, em Sobral (CE), conjuntamente com o ator Monteiro Sá, em final de janeiro a meados de março de 1882²⁵⁷. No seu trabalho, o autor confirma a existência predial do teatro Guarany, em Arronches, bem como as práticas teatrais de Alvares da Silva, em prol do teatro na Fortaleza do século XIX, mesmo que brevemente²⁵⁸.

Alvares, embora esteja pela primeira vez em Sobral, já conhecia o Ceará, pois em 1874 havia feito uma extensa temporada entre os meses de maio a dezembro, apresentando-se no *Theatro Guarany* em Arronches, e no *Theatro São José* na capital cearense, sendo responsável por sua inauguração no dia 02 de dezembro. É no theatrinho, localizado na atual Parangaba em Fortaleza, onde foi encenado

²⁵⁴ Essa companhia montava espetáculos dando preferência aos textos nacionais, segundo Paixão, (1930, p. 212).

²⁵⁵ *Constituição*, Fortaleza, 25 de maio de 1882, p. 3.

²⁵⁶ *Cearense*, Fortaleza, 25 de março de 1882, p. 1.

²⁵⁷ Uma vez que já tínhamos mapeados via fontes de jornais impressos digitalizados (HDB) a trajetória do artista Eduardo Alvares entre partidas, vindas ou retornos aos teatros do Interior (Teatro São João de Sobral/Santana do Acaraú-1882), em Fortaleza (Teatro S. Luiz-1880/1889).

²⁵⁸ O empresário, diretor artístico e ator, o português Eduardo Alvares da Silva, como já se sabe, desdobrava-se com sua associação dramática entre as temporadas de teatro no Ceará, principalmente, no Guarany, e, a partir de agosto em Teatro São Pedro e por última estadia, a partir de 2 de dezembro de 1874, no Teatro São José. O pesquisador Edilberto dos Santos não faz menção ao Teatro Guarany como sendo inaugurado por Alvares da Silva, em 28 de junho de 1874. Mas, é assertivo em sua dissertação quanto ao palco de inauguração do Teatro S. José, por Alvares da Silva, a 2 de dezembro (SANTOS, 2018, p. 173). Por um lado, em páginas anteriores, a pesquisa de Dos Santos, torna-se contraditória, em uma página de contexto, ao se referir ao artista Siqueira Braga, a partir da obra de Marcelo Costa (2014), mais uma vez, na história do teatro cearense, ao atribuir a “[...] Antonio Joaquim de Siqueira Braga e sua sociedade dramática, sido os responsáveis pela inauguração do Teatro São José em Fortaleza em março de 1876” (COSTA, 2014, p. 36 *apud* SANTOS, 2018, p. 144). Só que, discordamos, para o período, concebia-se na cidade de Fortaleza como o único teatro denominado São José, o prédio que foi inaugurado por Eduardo Alvares (sendo Alvares o empresário e o artista Braga, seu ator contratado); inclusive, Braga como artista estava no elenco no papel de “Dr. Lima, médico” (*Cearense*, Fortaleza, 2 de dezembro de 1874, p. 4); o personagem do referido espetáculo de inauguração; o drama “Mãe”, de J. Alencar, em 2 de dezembro de 1874; muito menos, não se torna verídica a informação histórica do ano da inauguração do prédio do major José Joaquim Carneiro, “em março de 1876” (COSTA, 2014; SANTOS, 2018), em que diverge via fonte histórica, completamente.

pelo elenco de Eduardo Alvares a comédia ambientada na cidade Recife denominada *Os Maçons e o Bispo*, de autoria de Domingos Olímpio. A encenação anunciada para o dia 19 de julho de 1874, contou com a presença do advogado sobralense, sendo o autor chamado ao palco ao final da encenação, e ‘enthusiasticamente victoriado, sendo-lhe offerecido pelo Sr. Eduardo um lindo ramallete’ [*Cearense*, 23 de julho de 1874, p. 2]. O grupo chega a Fortaleza vindo do Maranhão, e em sua temporada no Ceará tem em seu elenco o já mencionado artista Siqueira Braga, que posteriormente iria montar seu próprio grupo cênico (SANTOS, 2018, p. 173, grifos nossos).

Os artistas de carreira teatral formaram-se em Fortaleza por conta dos serviços em rede itinerantes nos teatros e companhias dramáticas particulares oferecidas nas províncias. Os atores que acompanhavam essas companhias vinham de diversas cidades. O próprio ator Alvares e a atriz Virginia de Barros vieram da cidade de Recife, após o término de contrato com o Theatro Ginásio Dramático de lá. O grupo de amigos artistas do Ginásio seguiram viagem no vapor Pirapama²⁵⁹ para Fortaleza, em que alguns desembarcaram para temporada teatral, como vimos. Primeiro, Eduardo Alvares e sua nova Associação Dramática homônima ficaram em Aracati e, depois de quase três meses de temporada em Arronches, no mês de setembro, Siqueira Braga estreia no Teatro Guarany, com Eduardo Alvares como ator contratado de sua Companhia. Em seguida, o ator Siqueira Braga fundou em Fortaleza sua Sociedade Dramática como novo empresário em 4 de fevereiro de 1875²⁶⁰, no Teatro São José (CE), após a inesperada retirada de Eduardo e as circunstâncias precárias que ficaram os seus atores da homônima associação. Em março de 1875, Antonio Joaquim Siqueira Braga despede-se da cidade Fortaleza e parte para Sobral (CE). Nesta cidade, já em 1º de julho de 1875, foi “diretor da ‘Companhia Braga’” e “responsável pelas encenações no Teatro Apolo [Sobralense]”, transferindo-se residência para Granja, no Ceará (ARAÚJO, 2015, p. 256 *apud* SANTOS, 2018, p. 143-144). Posteriormente, o ator Braga retornou aos teatros de Fortaleza.

João Nogueira registra que “[...] ainda depois de 1884, existia o Teatro São José, que ocupava o lugar das casas da rua Amélia, nº 921 e 937 atuais”. o memorialista menciona ainda que, neste mesmo teatro, “[...] trabalhou, em 1877, a célebre Companhia Dramática do Braga, a tal que em 1875 subira em canoas o rio Acaraú, desde Granja até Santana, indo daí por terra ao Sobral, ao Icó e a outros pontos” (NOGUEIRA, 2013, p. 105, grifos do autor). Tal ação se consolidou a partir da despedida de Siqueira Braga da cidade de Fortaleza ao “sul do país” no ano de 1875.

²⁵⁹ *Jornal de Recife*, Recife, 16 de março de 1874, p. 1.

²⁶⁰ *Constituição*, Fortaleza, 4 de fevereiro de 1875, p. 4.

Como se observa, era comum esse hábito de artista andarilho, com os teatros e seus espetáculos teatrais em conexão. Em nome da subsistência financeira era uma prática necessária e inevitável e que ocorria em curto período, por meio de temporadas e por contratos de trabalhos temporários. Novas oportunidades de frente de trabalho se abriam com a abertura de um novo teatro ou na mudança para outra cidade, como recomeço da trajetória teatral.

Em 1882, Eduardo Alvares partira de Fortaleza como artista de mérito para Manaus e só depois voltou para Manaus, já no ano de 1886, em que se estabelecia por lá, trabalhando no cargo de “Mestres – Officina de encadernador” no Instituto Amazonense de Educandos Artífices²⁶¹. Quase no final do ano de 1888, um jornal do Rio de Janeiro publicou a seguinte informação: “Ainda se acha em Manaus a companhia de operetas do actor Eduardo Alvares. Entre as peças que tem levado á scena figura a opera cômica *Os Sinos de Corneville*, do distincto escritor maestro francez Roberto Planquer”²⁶². Parece-nos que Alvares da Silva rendeu-se ao sistema de espetáculos ao gênero de operetas e não mais aos “velhos dramas” de outrora. Pelo visto, sua companhia nem se denominava mais associação dramática, mas era chamada de “companhia de operetas”, com passagem por temporadas em “gênero ligeiro” musical pelo teatro de Manaus. Por lá, ficou pouco tempo. Abandonou os palcos brasileiros definitivamente. Ao chegar o ano de 1889, foi nomeado novamente como professor para reger uma escola na região norte, em *Tarumã-mary*: “Considerando que foi nomeado para reger aquella escola Eduardo Alvares da Silva a título interino, e a título interino ainda se conserva apesar de ter se retirado a pretexto de doente do concurso”²⁶³.

De fato, Eduardo teria se eximido do cargo planejadamente ou seriam meras especulações acusativas, por palavras escritas intencionais a pedidos de julgamentos. O registro sinaliza-nos o estado de saúde do nosso Eduardo Alvares: estaria ele debilitado pela passagem de tempo e da vida, das mudanças contínuas e curtas de cidade? Afinal, desde sua estadia na povoação de Arronches e Fortaleza no ano de 1874 até esse período em Manaus passaram-se quinze anos. Somando-se aos onze anos antes de estar no Ceará, desde o início, na temporada em Desterro em 1863, somava-se mais aos onze anos, antes, com a temporada em Desterro (atual Santa Catarina, 1863). Mais tarde, em 1890, Alvares prestou concurso à cadeira vaga do ensino primário em 1890 como professor público interino. Foram quase

²⁶¹ *Amazonas*, Manaus, 6 de maio de 1886, p. 1.

²⁶² “Correio dos Theatros”. *Jornal Novidade*, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1888, p. 2. [grifos do jornal]

²⁶³ Documento [impresso e digitalizado] nº 12, 2ª Seção – nº 378 [p. 201]. – “Joaquim de Oliveira Machado. Palácio do governo do Amazonas em Manáos, 3 de abril de 1889”.

trinta anos de prestação de serviços, como empresário particular, ator e diretor teatral. O Brasil de antes da República valorizava muito pouco os seus artistas da ribalta e o seu teatro “nacional”, pois os envolvidos dependiam da renda de cada noite dos seus espetáculos, ou dos espetáculos de “benefícios” em prol de tal artista escolhido, revertendo o lucro financeiro da bilheteria quase todo para o artista beneficiado. Outro auxílio seria a abertura para o público para as “assinaturas de récitas”²⁶⁴, ou seja, para as vendas antecipadas de bilhetes para cada temporada.

Se, até o presente momento, não temos conhecimento oficial sobre a data de seu nascimento, podemos afirmar que seu falecimento se deu no ano de 1899, na cidade de Rio Branco, quando atuava como juiz municipal²⁶⁵. Eduardo Alvares da Silva foi um homem do teatro, pertencente à classe de artistas contribuinte das artes cênicas do seu século. Como homem de teatro de seu tempo, exerceu atividades não somente como empresário e diretor artístico, mas também como ator, a representar em diversas companhias teatrais Brasil afora. E quanto ao Ceará, Eduardo Alvares da Silva construiu a história do teatro Guarany. Como artista sofreu as consequências da arte e do trabalho humano, as artimanhas de seu tempo e espaço, em processos históricos e esquecimentos.

3.3 Práticas sociais e teatrais depois de 1890

Para o Ceará próspero de 1891, segundo o jornal *Estado do Ceará*, a definição de “casamento perfeito” estava atribuída ao conceito: “O Diretor de teatro. Uma assinatura a preços reduzidos”²⁶⁶. Ou seja, o diretor como empresário de teatro era visto pelos amigos como aquele sujeito que facilitaria a sua entrada e quiçá de toda a família desse amigo nos espetáculos de temporadas de uma companhia dramática em cartaz sob o efeito de récitas deliberadas por pagamentos parciais de bilhetes. Mas, para o proprietário de teatro oitocentista, todo parente ou amigo dele queria entrar de graça ou ter o bilhete de assinatura do espetáculo pela metade do preço. Era só ir a seu encontro no escritório ou bilheteria do

²⁶⁴ O empresário da companhia designava uma lista de espetáculos (drama e comédia) no intuito de angariar dinheiro. E a cada noite no teatro era obrigado a representar o espetáculo da lista, a partir da 1ª récita a findá-la. Os assinantes (público) concorrentes podiam pagar “a quantia de 15\$000-reis, por vinte recitas, sendo a metade desta quantia paga adiantada [o depósito em dinheiro na conta de um negociante encarregado de recebê-lo], e outra metade quando a companhia principiar os seus trabalhos” (*O Despertador*, Santa Catarina, 28 de agosto de 1863, p. 3-4).

²⁶⁵ *A Federação*, Manaus, 14 de março de 1899, p. 2.

²⁶⁶ *Estado do Ceará*, Fortaleza, 4 de setembro de 1891, p. 2.

teatro. Assim, o costume acontecia com o Sr. Major Mello quando ele era empresário do Teatro Guarany, a seus amigos frequentadores, como discorrido anteriormente.

Indo à Porangaba, a 2 de janeiro de 1891, é dado a abertura do Café Republicano, de propriedade de João Collares²⁶⁷. O novo espaço de sociabilidade de agora denominada Vila de Porangaba, tinha no estabelecimento de Collares um diferencial aos clientes: oferecendo à rapaziada “[...] sempre comidas frias, bolos, café etc. [...]”. No momento, não se teve notícias se perdurou por um tempo tal empreendimento social, entre encontros casuais regados a cafés e comidas frias na Vila de Porangaba. Como vimos, os cafés estavam em moda, com os habitantes de Fortaleza e arrabaldes vestidos em figurinos “à la française”, fazendo referência ao estilo de vida da Europa.

O excêntrico periódico do ano de 1891, *O Telephone* (“órgão crítico e prosaico”), publicado aos domingos, cujo redator responsável era o chamado “Manoel Corninho”, anunciava as seguintes linhas:

RECREIO CAMPESTRE

Domingo levaram a scena nestre theatrozinho as seguintes pessas:

Adão e Eva no paraizo. O filho do Cavalheiro das Cruzadas, drama semisagro [*sic*] em dois actos; finalisou-se o espectáculo com a divertida comedia em um acto os Massons e o Bispo.

Todos os papeis foram bem desempenhados, os jovens amadores exforçaram-se [*sic*] para bilhantar essa festa em benefício do aplaudido Vicente Fernandes, um distincto amator que tem sabido conquistar a simpathya dos nossos expectadores [*sic*].

Desejamos que a digna sociedade prossiga e nunca deixará de nos dá sempre uma noite de alegria e distrações [*sic*]²⁶⁸.

Certamente, o Teatro Recreio Campestre estava em uma de suas melhores fases de trabalhos teatrais “contínuos”. Prevalencia o “antigo esquema” de representação em espetáculos, primeiramente, o drama, sendo chamado agora de semi sacro, para finalizar com a comédia curta. Nesse caso, o jornal mencionava a obra conhecida de Domingos Olympio, “Os Maçons e o Bispo”, cuja estreia com texto completo, ocorreu no Teatro Guarany em julho de 1874, como descrito em capítulo anterior. Por um lado, é na figura do artista amador, chamado pela imprensa de “artistas arranjados” que o trabalho de palco vai se sustentar em fins do século XIX para o XX. O Recreio Campestre se revelava como uma alternativa de apreciação de espetáculos fora do circuito de diversões oficiais da cidade,

²⁶⁷ *Libertador*, Fortaleza, 1 de janeiro de 1891, p. 4.

²⁶⁸ *O Telephone* (“órgão crítico e prosaico”). Ano 1 nº 4. Fortaleza, 29 de novembro de 1891, p. 3.

como os de temporadas do Teatro São Luiz ou as partidas no *Club Cearense*, por exemplo. Talvez por conta do espírito amador de seus atores, quiçá como espaço inovador e alternativo, tinha conquistado os diversos espectadores de teatro, por conta, também, dos bilhetes de entrada, que alinhavam o custo-benefício dos apreciadores cativos de lá, os assíduos frequentadores de Fortaleza.

Nessa mesma edição de *O Telephone*, o jornal anunciava à rapaziada para naquele dia ir ao Teatro Recreio Campestre: “Depois que o maestro Pedro Gomes executar uma linda peça [peça musical] do seu repertório, subirá o panno para dar começo ao deslumbrante espectáculo em quatro actos”²⁶⁹. Para a 1ª parte, seria apresentado o Entreato “Os dois amigos”; para a 2ª parte, “A bolça e o cachimbo”²⁷⁰, na 3ª parte, “O nome é uma vós [*sic*]” e, na 4ª parte, “Uma cena no Sertão de Minas”. O redator chamava a atenção dos “apreciadores” cativos para essa “grande função” do espetáculo dentro do teatro, que prometia arrancar da plateia “enormes gargalhadas”. Terminava suas linhas para um aspecto importante, ressaltado na informação anterior: “N.B. Haverá Bonds depois do espectáculo.”²⁷¹. Uma feição de suma importância e vantagem aos apreciadores do Recreio Campestre foi a divulgação do serviço de bondes próximo ao teatro, na Praça Visconde de Pelotas.

Em outro ano, o jornal *Libertador*, registrava a continuidade do teatrinho Recreio Campestre para o mês de fevereiro de 1892²⁷², que funcionava à Praça de Pelotas (atual Praça Clóvis Beviláqua), levando à cena o drama “A Vingança do escravo” e no domingo, um espetáculo variado. Dez anos antes nos jornais *Constituição*²⁷³ e na *Gazeta do Norte*, no mês de agosto de 1882, lia-se que o Recreio Campestre faria uma reunião com o director *Manoel Bomfim*²⁷⁴. Observa-se que, sendo um teatro considerado de campo, concebido à época por conta de sua formação institucional e organização administrativa interna, ou mesmo, geográfica, considerado “theatrinho”, situava-se nos arrabaldes do “Bemfica”. Bem mais próximo das práticas teatrais e culturais do relevante Teatro São Luiz da Rua Formosa,

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Atualmente, identifica-se um registro para ALAGARIM, GARCIA. *Bolsa e Cachimbo*. Comédia em um ato. 2º Edição. Rio de Janeiro: Typografia da Escola, S/D. (Bibliotheca Theatral). Disponível em: <bt009s0.pdf (bireme.br)>. Acesso: 15 fev. 2024. Vale ressaltar que, também, foi espetáculo em repertório para o Teatro Guarany, representado pela Associação Dramática Eduardo Alvares, em 1874.

²⁷¹ Idem, p. 4.

²⁷² *Libertador*, Fortaleza, [?] de fevereiro de 1892, p. 2. [mutilado registro da data]

²⁷³ *Constituição*, Fortaleza, 30 de agosto de 1882, p. 4. [grifo do jornal]

²⁷⁴ *Gazeta do Norte*, Fortaleza, 30 de agosto de 1882, p. 4. [grifo do jornal]

situado na “capital”, junto da elite desta cidade e um pouco distante do Teatro Guarany, em Vila de Porangaba.

O Teatro Recreio Campestre era um novo teatro de práticas teatrais que permanecia entre os dois campos diversos, antes experienciados pelos frequentadores por caminhadas pela cidade os “percursos de espaços” (CERTEAU, 1998, p. 199) eram servidos de bondes nos trajetos de ida e volta de Porangaba-Benfica, a partir de ponto de estação designado à Praça de Pelotas. Outro aspecto importante de seu funcionamento diz respeito à presença de um diretor como empresário no comando de reuniões ou em espetáculos representados. Mesmo assim, não havia uma divisão de público frequentador entre o urbano e o “rural periférico” de Porangaba ou Benfica. Para o Teatro Guarany, o que houve foi certa infrequência de plateias por contas de aberturas de novos teatros desde o Teatro S. José em 1874, em suas sucessivas atividades teatrais paralelas, com o Teatro S. Luiz a partir de 1879 em diante. Ambos, sendo na “capital”, como teatros permanentes, não havia necessidade de deslocamento dos habitantes do ponto de vista geográfico, mas, pelo divertimento ou gosto de um novo drama sendo representado por uma companhia dramática em cartaz, a audiência se podia fazer presente no teatro da temporada. Por um lado, torna-se outro espaço teatral que não se tem documentado na história cultural do teatro cearense oitocentista. O Teatro Recreio Campestre, a partir de sua breve existência, também marcou sua história diante de suas práticas, nas representações teatrais nos finais do século XIX.

O impresso *A República*, de 1894, trazia a manchete do *Club R. Porangabense* anunciando a seus sócios a eleição para nova diretoria do clube para o dia 25 de março do corrente ano, tendo como primeiro secretário da instituição, A. Fabio²⁷⁵ (membro também, pertencente à Estrada de Ferro de Baturité). Não permanece esclarecido se a sociedade particular de dança criada, como o Club Porangaba era o mesmo *Club R. Porangabense* ou a também denominada S. P. D. Recreio Porangabense, por conta da presença dos artistas em espetáculo. Subentende-se que era uma sociedade em forma de clube, para atividades culturais de danças, para as comemorações de festas natalinas da Vila e, conjuntamente, para a função de atividades teatrais, em favor da movimentação de festividades da Vila de Porangaba.

Muito antes de ocorrer as festas natalinas do ano ou a festa de batizado, quando “gente amiga” se chegava de trem ou bonde em Porangaba, avistava-se “a risonha vivenda

²⁷⁵*A República*, Fortaleza 24 de março de 1894, p. 3.

de Bruno Jacy [José Carlos Júnior] muito alva e garrida entre mangueiras e cajueiral viridentes [...]”²⁷⁶, na Vila de Porangaba. Lá na casa, dia 26 de outubro de 1894, houve uma reunião em prol do desenvolvimento de uma associação particular, abrigando o encontro literário e cultural promovido entre os seus membros padeiros.

PADARIA ESPIRITUAL Comunicam nos o seguinte:

‘Esteve interessantissima a sessão que a ‘Padaria Espiritual’ realizou hontem em casa de Bruno Jacy.

Foram lidas as seguintes peças litterarias: ‘O Zé Guedes, contos de André Carnahuba; ‘O meu queijos, soneto humoristico de Satyro Alegrete; ‘Jano’, soneto de Moacy Jurema; ‘O vermefugos, chromo de Bento Pesqueiro; ‘Teu nomes, poesia de Aurelio Sanhassú; ‘Que Caximbo!...’, conto de Gil Navarra; ‘Asas e almas’, fantasia de Benjamim Cajuhy; ‘Historia triste’, versos de Bruno Jacy, que leu também a traducção de uns belissimos versos de Campoamor.

Tomaram diversas resoluções concernentes ao desenvolvimento da associação e fez se boa prosa entre gostosas libações de aluá de abacaxi cortados com cumbes, por causa do ar do vento (Ave Maria).

A proxima sessão será em casa de Benjamim Cajuhy, á praça José de Alencar’²⁷⁷.

Convém destacarmos que a Vila de Porangaba também foi palco de outras sessões junto a fase de desenvolvimento da Padaria Espiritual em que se concentrava como cerne às suas produções literárias, para a escrita e difusão de peças literárias inéditas, que eram lidas, apreciadas e legitimadas entre a reputação dos rapazes de Letras e Artes presentes na sociedade literária fortalezense. A sociedade literária de expressão daquele momento era a Padaria Espiritual, em “[...] que tiveram que sair da primeira sede porque o dono não achava a menor graça eles deixarem de pagar o aluguel” (PONTE, 2012, p. 56). Partindo dessa inusitada situação ocorrida em sua primeira fase, corresponde ao motivo de as fornadas (reuniões) ocorrerem nas casas de seus padeiros sócios. Em residência de José Carlos Júnior, além da participação de Antônio Sales, estiveram presentes outros padeiros como o “André Carnaúba”, o Antônio Bezerra, “Satyro Alegrete”, o Sabino Batista, o “Bento Pesqueiro”, X. de Castro, o “Aurelio Sanhassú”, Antonio de Castro; o “Gil Navarra”, José Nava e o “Benjamim Cajuhy”, o Roberto de Alencar. Estes foram designados sócios padeiros presentes no referido dia 26 de outubro em sessão solene “acompanhados dos respectivos

²⁷⁶ Descrição do ambiente geográfico e situada “Casa de Bruno Jacy”, em Vila de Porangaba, realizado por Moacy Jurema/Antônio Sales em linhas de sua revista, *O Pão* (Fortaleza, 15 de setembro de 1895, p. 1) há quase 1 ano, depois da sessão da Padaria Espiritual junto a seus presentes Padeiros.

²⁷⁷ *A República*, Fortaleza 27 de outubro de 1894, p. 3.

nomes de guerra” (AZEVEDO, 2012, p. 31-33)²⁷⁸. Esta sessão aconteceu em uma sexta-feira, em Porangaba, no ano de 1894.

Já em 1895, novamente no Club R. Porangabense, por ordem de seu presidente, comunicava aos seus sócios e famílias a reunião mensal. Também se informava a anulação da eleição anterior e a realização de uma nova, para o dia 28 de setembro às 12 horas da manhã, disposto na lei do estatuto da sociedade, referente a uma nova eleição. Somente para aqueles com quitação paga junto a seu tesoureiro Antônio Braga, deveriam estar presentes²⁷⁹. O *Club R. Porangabense* era a mesma sociedade responsável pelas festas da Matriz como a tradicional festividade do Senhor Bom Jesus dos Aflitos de Porangaba, cujas distintas comissões eram nomeadas para noites sucessivas de festas natalinas, as que se estendiam junto aos devotos do padroeiro e sua gente vinda de diversos arrabaldes, como do Benfica ou Outeiro.

Porangaba de 1895 ainda mantinha “[...] ar bemfasejo dos campos.”²⁸⁰. Esses tempos bucólicos com a chegada de novos meios de transportes coletivos e organizados, com simplicidades, podia se embarcar em um bonde (1896) ou trem para chegar a uma festa hospitaleira, ou para ir à casa do padeiro “Bruno Jacy”, ou mesmo, ir a passeio em casa de amigos nos arrabaldes de Fortaleza pela estrada do Benfica-Outeiro, que eram servidos de bondes.

As festas animadas do mês de dezembro em Porangaba, como as do final do referido ano de 1895, foram documentadas pela Revista (humorística e ilustrada) *O Figarino*.

CRONQUETA

Continuam animadas as festas começadas em véspera de Natal.

Quem não vai a Porangaba – Vai aos fandangos, as pastorinhas, as lapinhas ou presepio, etc.

Uma animação baita, mesmo badeja!

Com a criação da companhia de *bondes* de Porangaba á capital não tem faltado gente nas festas do Menino Deus. E se mais não vou a elas é por causa das passagens, que são salgadas de mais, principalmente as de volta.

Um horror!

²⁷⁸ AZEVEDO, Sânzio. A Padaria Espiritual, um grêmio cultural. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (Org.). *Padaria Espiritual: vários olhares*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012, p. 19-49.

²⁷⁹ *A República*, Fortaleza, 11 de dezembro de 1895, p. 2.

²⁸⁰ “Os quinze dias”. *O Pão*, da Padaria Espiritual, - Ano II. Num. 24.- Fortaleza, 15 de setembro de 1895, p. 1.

Si não fosse isso maior seria a concorrência²⁸¹.

Pela leitura da “Croniqueta”, percebe-se que, para o período de dezembro a principal diversão na cidade era ligada ao tema do Natal, especialmente as práticas de cultura mais popular tradicional a céu aberto, como o pastoril e a dança, a música do fandango (“as pastorinhas e os fandangos do Outeiro”). Entretanto, a mais importante, posta em destaque era a que acontecia na Matriz de Porangaba, nas festas religiosas do Menino Jesus, sob as bênçãos do “padroeiro da freguesia Bom Jesus dos Aflitos”²⁸², a qual contava com a presença e o circular de muitas pessoas sob o deslocamento feito pelos bondes da Companhia de Ferro-Carril de Porangaba (1895) como meio de transporte coletivo. Era um meio de transporte seletivo, por conta do alto custo de passagens, especialmente de volta, em que tal empecilho subordinava a frequência. Mesmo assim, as festas na considerada “longe” e, ao mesmo tempo, “linda Porangaba”, teve muita gente frequentando, por conta da locomoção de passageiros por trens. “Na noite de Natal ha trens especiaes para Porangaba, e muitas familias vão divertir-se na pequena villa, que se transforma num minuto em uma cidade populosa e comercial” (MENEZES, 1901, p. 64).

Devido a importância que as festas de Natal tinham na programação da cidade de Fortaleza e da vila de Porangaba, era costume o Teatro Guarany não funcionar no período das festas religiosas do mês de dezembro. Por longos anos, tornou-se tradição local as práticas culturais ligadas as festas de Natal entre os habitantes de Fortaleza e, principalmente, aos moradores da Vila de Porangaba. Tanto que, no período de dezembro de 1874, o artista Eduardo Alvares deslocou-se com a sua associação dramática da temporada de Arronches para a capital no período do Natal, quando efetivou a inauguração do prédio do Teatro S. José e manteve temporadas nele, no mês seguinte. Evidenciamos que Alvares finalizou seu contrato como empresário do Teatro Guarany neste período natalino. O teatro Guarany situava-se ao lado esquerdo da Matriz, junto ao entorno dessa grande festa de aglomeração, exibição e devoção.

FESTA DE PORANGABA.

Approximando se o dia 22 do corrente, época em que deve ter começo a tradicional-festividade do Senhor Bom Jesus dos Afflictos de Porangaba; a respectiva comissão promotora passa a publicar, para a ciencia dos interessados,

²⁸¹ *O Figarino (Revista (Humorístico Ilustrado)*. Ano 1, nº 34. Fortaleza, 29 de dezembro de 1895, p. 2. [grifo do texto].

²⁸² *O Estado do Ceará*, Fortaleza, 10 de janeiro de 1891, p. 2.

a relação detalhada das diversas comissões nomeadas para o fim de dar o maior e mais esplendente brilhantissimo e pompa á referida festa. Confiados nos sentimentos de crença religiosa que exornam as distintas Senhoras e cavalheiros abaixo nomeados, a comissão promotora-guarda gratamente a convicção de que, saberão todos empenhar-se para que mais uma vez, se affirme à fé dos devotos do Senhor Bom Jesus dos Afflitos²⁸³.

Porangaba 7 de dezembro de 1895²⁸⁴.

Ao falar sobre Porangaba no período das festas natalinas, o memorialista A. Bezerra de Menezes, escreveu o seguinte: “Além a villa, a graciosa villa, a tradicional Porangaba, celebre nas festas do Natal, o recreio predilecto da população da capital” (MENEZES, 1901, p. 63). A participação nestas festas públicas era uma maneira de homens constituídos de poder político, econômico, social, de estarem em evidência; os membros das famílias, as moças e as senhoras da sociedade (porangabenses e fortalezenses) eram citadas por estarem visíveis à famosa festividade anual de sociabilidade natalina, da Vila de Porangaba. Muitos nomes conhecidos eram escolhidos como paraninfos da festa como Manoel F. da Silva Albano (“coronel Neco Albano”²⁸⁵, doador do terreno onde se construiu o Teatro Guarany o Major Alfredo da Costa Weyne, 1º secretário da Sociedade Particular Recreio Familiar²⁸⁶, Achilles Boris, um dos sócios do armazém Boris Frères²⁸⁷, depois, a conhecida Casa Boris Frères, Joaquim Feijó de Mello, um dos diretores sócios do “Club Cearense” em 1870²⁸⁸, foi o proprietário do importante Teatro São Luiz, todos eles homens de famílias conhecidas da sociedade vigente.

Em busca de respostas ao espetáculo anunciado no teatro Guarany para o dia 24 de dezembro de 1883, é provável que os artistas considerados artífices, neste dia estiveram encarregados de formar designadas comissões de trabalho social em prol da 3ª e 8ª noite de novena do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, em Arronches. Essa informação vem demonstrar que, além dos artistas se engajaram nas festividades natalinas de Porangaba, por conta do costume que dominava toda a cidade, supõe-se ainda que, por necessidades financeiras,

²⁸³ Os devotos começavam a caminhada a partir do “[...] último domingo de Outubro, percorrendo, a pé, as vizinhanças de Parangaba, indo até o outro lado da serra de Maranguape, levando a Coroa de espinhos e o estandarte do Bom Jesus dos Aflitos, pedindo esmolas para custear a festa [...]” (LUIZ, 2023, p. 43).

²⁸⁴ *A República*, Fortaleza, 11 de dezembro de 1895, p. 2.

²⁸⁵ Segundo Raimundo Girão (1975, p. 198).

²⁸⁶ “**Teatro S. Pedro.** Previne-se aos Srs. socios que haverá espectaculo da sociedade, sabbado 12 do corrente. Fortaleza 10 de dezembro de 1874. O secretario. Alfredo da C. Weyne” (Anúncio, *Cearense*, Fortaleza, 10 de dezembro de 1874, p. 4). [grifo do jornal]

²⁸⁷ No jornal *Cearense* (Fortaleza, 29 de outubro de 1874, p. 4) em anúncio, informava que a “**Boris Frères mudarão [sic] seu** armazém para a rua da Palma n. 38, casa em que funcionava a Associação Commercial. [grifo do jornal]

²⁸⁸ *A Constituição*, Fortaleza, 31 de agosto de 1870, p. 1.

beneméritos ou visibilidade artística. Afinal, a participação no Recreio Porangabense se dava mediante a adesão aos serviços desta sociedade particular.

A nova (S.P.D.) Recreio Porangabense contava com a presença dos artistas nacionais ou estrangeiros na condição de sócio da entidade, o que se presume, possuir o contrato com outras artistas nacionais para atuar no seu espaço teatral durante as atividades culturais do período dessas festas. Mais uma vez, Antônio Bezerra nos esclarece sobre a Porangaba e sua tradicional festividade de Natal: “Após a novena do Bom Jesus, que é feita com muita pompa, mais vaidade do que por devoção, abrem às casas particulares os seus salões aos visitantes, onde se dança até o primeiro alvor da manhan” (MENEZES, 1901, p. 64). Os frequentadores locais faziam-se presentes nos bailes do *club* Porangaba, quando acontecia danças de salão durante o ano todo.

Para o sociólogo Norbert Elias “a civilização não é apenas um estado, mas um processo que deve prosseguir” (ELIAS, 1994, p. 62). Significa dizer que o ser humano vive momentos transitórios, mutáveis. Nas palavras de Elias, é o processo que leva adiante a civilização por conta da realização de interesses e objetivos em senso comum, logo, a sociedade é dinâmica, conjuntamente guiada por contínuos avanços e desafios em eternas mudanças e permanências ou buscas de ideais de seus agentes, no mundo realista cada vez mais complexo, conduzido pela individualidade do ser e agir em grupos. A contragosto de uns e de outros, como demonstrava o próprio poeta Antônio Sales, na década de 1890, quando em visita a uma festa de batizado, banquete e banho de lagoa de Porangaba na casa do morador padeiro Bruno Jacy. Ele descreveu no jornal *O Pão* as novas nuances e andanças geográficas da agora vila de Porangaba.

Porangaba, a mimosa ex-tapuya, é hoje uma rapariga civilisada [*sic*], que não se veste de pennas e nem passeia a pé: agora ella usa espartilho, envolve-se em tecido de Paris e só põe o pé fora de casa para trepar no bonde ou no trem.

Quem a conhece somente através dos velhos mas formosos versos do nosso velho e pouco formoso mas sempre inspirado Juvenal Galeno²⁸⁹, ficaria bem espantado

²⁸⁹ O poeta fortalezense e teatrólogo Juvenal Galeno (1836-1931), escreveu em versos “A Porangaba. Lenda americana” [ou, “Poemeto indianista”]. – Publicado pela Tipografia Cearense – Impresso por Joaquim José d’Oliveira, no ano de 1861, segundo Juvenal Galeno, *apud* Raymundo Netto (org.), (2010). Portanto, leia-se que, foi “Junto da povoação de Arronches, distante da capital do Ceará uma légua, vê-se a lagoa de Porangaba. [...] Placidamente vivia à margem da lagoa uma tribo de Tabajaras, antes da fundação do Ceará, e pouco tempo depois da de Pernambuco [...]” (Juvenal Galeno, em sua 1ª edição, 1861 *apud* NETTO, Raymundo (org.). 2010, p. 53). De volta às origens, historicamente, chamava-se aldeia de Porangaba, depois Vila Nova de Arronches (perdurou só Arronches, entre os habitantes), em seguida Vila de Porangaba, para atualmente, tornar-se o Distrito de Parangaba, hoje denominado como bairro Parangaba, pela Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF)/Secretaria Executiva Regional (SER) 4.

de vel-a agora enfronhada nos adornos que a civilização lhe emprestou, para mal dos seus pecados.

O serviço de bondes, ultimamente inaugurado, veio sobretudo roubar-lhe os ultimos vestígios do seu primitivo encanto.
A invasão da capital foi brusca e destruidora.

A pittoresca Porangaba de outrora não é mais hoje do que um humilde prolongamento da Fortaleza.

O rapazio do commercio das repartições e das escolas foi levar-lhes a nota burgueza nos seus fracks pelintras e dos seus sapatos lustrosos.

Somente a lagóa, a refletir eternamente o eterno azul, nunca é a mesma em que se banhava a formosa cabócla²⁹⁰, de cujas carnes opulentas e cheirosas chora saudades quando o vento doidejante das manhás lhe devassa o seio morno e crystalino²⁹¹.

O cearense Antônio Sales, no auge de seus 27 anos de idade, venerava Porangaba nos traços eternos de paisagens campestres e vistosos de encantos à beleza natural, cristalizada na época em que era a Vila Nova de Arronches. Para ele, a Porangaba do passado era a “autoimagem” de homem cearense, o sertanejo do campo a conviver com sua cultura local, de verve poética, com presença em sua literatura. Na década de 1890, Porangaba seguia entre apropriações de uma “Porangaba *Belle Époque*”, que se assumia na sua contemporaneidade ares de civilizada, com as paisagens construídas em finais de decênios do século XIX, vestindo-se à moda do tecido metafórico de “aperto do espartilho”, às mentalidades dos habitantes fortalezenses provincianos guiados às ideias veneradas e avançadas, provenientes de padrões de comportamentos e práticas culturais da “Cidade Luz”.

Para Sales, portanto, a vila de Porangaba emoldurava uma imagem simbólica do passado, com uma realidade contida de interior, de sertão, de sujeito do campo, estática no tempo e preservada como uma imagem imaculada da casa em fotografia pictorialista. O próprio José Carlos Júnior demonstra conservadorismo, quando menciona, por carta²⁹² uma resistência à ideia de progresso urbano, “em nome dos valores da vida rural” (CARDOSO, 2000, p. 174). Não era à toa que ele morava na Porangaba conjugada de paisagem campestre, com sua casa circundada por árvores, em plena natureza viva e pacata.

²⁹⁰ “Porangaba (*Poranga-aba*, a formosura) era a cabocla mais linda da tribo.” (Juvenal Galeno, em sua 1ª edição, 1861 *apud* NETTO, 2010, p. 53). Praticamente, a partir dessa lenda reconstituída em versos sobre a história da índia Porangaba e sua tribo Tabajaras à margem da lagoa homônima, perpetuada nos versos de Galeno, se pode consumir a sua origem, poeticamente.

²⁹¹ *O Pão*, da Padaria Espiritual, Fortaleza, 15 de setembro de 1895, p. 1.

²⁹² “Bruno Jaci. ‘Carta à Padaria’. *O Pão*. Anno: II. Nº 11. Fortaleza, 01/03/1895. P. 04”, segundo Cardoso, (2000, p. 174).

A Vila de Porangaba transformou-se, paulatinamente, em uma nova paisagem urbana. O desenvolvimento organizacional da sociedade junto aos transportes coletivos, como o trem da Estrada de Ferro de Baturité e suas novas estações, a entrada do serviço de bondes, não somente da Empresa de Ferro-Carril de Porangaba (1895), mas com a aplicação de suas estações e horários de partidas (Porangaba-Damas-Benfica)²⁹³. Nos idos de 1896, no sentido leste da cidade Fortaleza, surgiu a linha Outeiro (atual bairro Aldeota)²⁹⁴, avançado para um espaço ainda não tão habitável da cidade. A desenvolvimento dos transportes trouxe mais sociabilidades “mundanas”, públicas, o andar “à gandaia” nas ruas e praças. “Foi a partir dos governos seguintes, de 1896 a 1930, que realmente se tornaram mais recorrentes os investimentos de normatização urbano-social em Fortaleza” (PONTE, 2001, p. 34).

Entendemos que não bastava urbanizar os espaços emergentes para torná-los lugares transitáveis por trens, bondes ou aprazíveis e aconchegantes locais, como as praças, mas era preciso “educar as pessoas” a fazer o uso e a oferta correta do espaço e serviços públicos coletivos. Por isso, o Código de Posturas da cidade já vigorava desde 1893 regulando as relações sociais dos habitantes de Fortaleza, por consequência, afetando também a Vila de Porangaba também (PONTE, 2001). Importante traço da urbanidade e tecnológico foi a criação da Empresa Telefônica, “fundada pelos Srs. Pamplona, Irmãos & C.”²⁹⁵, de sociedade particular, no ano de 1900, com o aumento dos quantitativos de aparelhos telefônicos elevando-se a 215, no interior das residências de Fortaleza e nos subúrbios, como em Porangaba, Maranguape, Cocó e “Adeiota”²⁹⁶.

Finalmente, para a cultura teatral, um grupo de artistas dirigido pelo ator Madureira, estreou no “theatrinho de Porangaba”, no domingo 12 de setembro de 1897, o “interessante” drama com 1 prólogo e 3 atos “O Pai Desnaturado”²⁹⁷. Este teatro poderia ser o Teatro Guarany. Seu nome estava em esquecimento de comparado ao grande ano que foi o de sua inauguração em 1874, quando era um local de transformação urbana, o passatempo social e o campo da diversão mundana local, um ícone de progresso, sinônimo de espaço de

²⁹³ Almanach Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará (CE). Fortaleza, 1900, p. 79.

²⁹⁴ Partia “da Praça do Ferreira”, seguia “pelas praças General Tibúrcio e José de Alencar”, ladeava “o Mercado”, atravessava “a praça Caio Prado, rua S. José, praça Filgueira de Mello, rua Gustavo Sampaio até a praça Benjamin Constant com o percurso de 1550 metros. Por acordo com a ferro-via do Cocó” levava “os seus carros até a Adeiota por mais 700 metros”. Segundo o Almanach Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará (CE). Fortaleza, 1902, p. 88.

²⁹⁵ *Idem*.

²⁹⁶ *Almanaque do Ceará*, 1900, p. 79.

²⁹⁷ “Theatro na Porangaba”. *A República*, Fortaleza, 10 de setembro de 1897, p. 1.

sociabilidade Oitocentista. Presença marcante das temporadas de espetáculos da Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares com seus repertórios variados. Palco também das temporadas de sucessos das “interessantíssimas e escolhidas comédias” produzidas pela Companhia Dramática Lima Penante, em cartaz no ano de 1876, tendo o Sr. Lima Penante o empresário da temporada. Penante ainda retornou ao Guarany com sua companhia dramática no meio do ano de 1879, no último ano de estiagem que se abateu Fortaleza e seus habitantes, a abranger todos os seus povoados circunvizinhos.

Segundo o redator do jornal *A República*, neste fim de século, não tendo mais nada os leitores a fazer na cidade de Fortaleza, “que aqui vivem abarrotados de tédio: – é tomar o bonde para assistir ao trabalho do grupo Madureira, que tem a coragem inaudita de afrontar a indiffença criminosa que nos opprime e levantar a tenda da Arte na velha e tradicional Porangaba”²⁹⁸. Era um convite de ida “ao teatro”, especificamente, “os que protegem a arte dramática” em tempos de teatros desprezados. O jornal denunciava a falta que o edifício teatral fazia aos porangabenses, permanecendo muito tempo fechado. Graças ao ator Madureira e o seu espetáculo, era devolvido ao lugar de origem o valor que possuía a arte dramática, e à Porangaba, enquanto antiga vila e tradicional, que mereceria o divertimento teatral. No anúncio de programação para o espetáculo do dia, o mesmo jornal estampava: “THEATRO Espectaculos –em– **PORANGABA DOMINGO O importante drama em 1 prologo e 3 actos O pae desnaturado** HA BONDS DE VOLTA ATE’ A PRAÇA DO FERREIRA”²⁹⁹. O teatrinho em Porangaba era sinônimo oficial do palco do Teatro Guarany. A fonte não nomeou o Guarany, mas recordava a ausência de um arrendatário, como o Major Mello na época a gerir a casa de espetáculos, a partir do empresário, artista e diretor Eduardo Alvares ou do diretor artístico como Lima Penante.

Depois de um período sem informações sobre as atividades teatrais em Porangaba, apenas no mês de fevereiro de 1905, é que aparece menções a espetáculos teatrais no suposto palco do teatro Guarany, em Porangaba com a representação cômica da “chistosa” comédia “A Sogra”, finalizando o gênero dueto *duo-dos-patos*, sob a responsabilidade de uma trupe dramática de amadores³⁰⁰. De enredo “atraente e completo” era uma simples comédia: “Os papeis mui bem interpretados, salientando se as ex. as snr.as d. d. E. Braga e I. Santos, nos papeis de *Sogra e Filho*”³⁰¹. O término do espetáculo, o “gracioso e interessante *duo-dos-*

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Ibidem, p. 4. (grifos do jornal).

³⁰⁰ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 13 de fevereiro de 1905, p. 2.

³⁰¹ Idem.

patos”, ficou a cargo dos amadores José Theophilo Sobrinho e a simpática atriz Isabel Santos, ambos se saíram no dueto, satisfatoriamente³⁰².

Suspeita-se que, a senhora d. E. Braga, no “papel de sogra” poderia ter sido uma daquelas moças, que em 1895, ficaram encarregadas pela 9ª e última noite da festividade natalina do padroeiro de Porangaba. Portanto, há a probabilidade de ser a D. Emilia Braga atriz amadora de teatro. Sobre Theophilo Sobrinho, antes dele enveredar pela prática amadora teatral, o *Jornal do Ceará* o mencionava em Porangaba junto a grande massa de amigos que compareceram à inusitada situação da exumação do cadáver do Coronel Ignácio Salles. A redação o notificou como sendo Theophilo Sobrinho uma das presentes pessoas de melhor qualidade da sociedade fortalezense³⁰³. Já outra edição do mesmo jornal em 1907, o noticiava, informando de sua partida: “Com destino ao Rio de Janeiro embarcou o nosso presado e jovem amigo, José Theophilo Sobrinho, que nos veio trazer o seu abraço de despedida. Boa viagem”³⁰⁴. Pelo visto, Sobrinho era uma figura da elite de Fortaleza, bem-quista entre a redação do jornal. Tinha o teatro como atividade de passatempo e amadora. Na certa, poderia empresariar seus próprios espetáculos em uma companhia dramática particular com atores de carreira.

Vale relembrar que, para se conectar com o teatro desenvolvido pelos artistas e companhias dramáticas do século XIX, o verbo “interpretar” no século XX assumirá um caráter alusivo de viver o personagem e, não mais, transmitir a mensagem do autor/texto por meio dos atores em cena, como era antes. O travestismo feminino ou masculino ainda era uma prática cultural entre os papéis de gênero sexual oposto ao gênero do artista amador, ao interpretar o personagem no palco, fato que se lia no jornal, o tal consentimento. Para o ano de 1905, registramos também outra atividade cultural, agora em Fortaleza: “A parte confiada ao exímio transformista José Vaz [que] esteve a contento”³⁰⁵, tendo estreado no “theatrinho Iracema” a 22 de abril de 1905. O artista pertencente à *troupe lyrica* dos artistas italianos Rossi e Amélia faziam bastante sucesso. Tinha no elenco da trupe, o barítono Geraldo Magalhães. Por motivo de chuvas não houve espetáculo no teatro Iracema no dia seguinte³⁰⁶. O Teatro Iracema, como de costume, era a céu aberto com a obrigação do público levar as cadeiras para se acomodar.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 8 de abril de 1904, p. 2.

³⁰⁴ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 20 de março de 1907, p. 2.

³⁰⁵ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 24 de abril de 1905, p. 2.

³⁰⁶ “Pelo Theatro”. *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 24 de abril de 1905, p. 2.

Neste período, também se efetivou o conceito “amador” entre os agentes oficiais, na imprensa ou em livros genéricos, sendo aquele “que ama a arte de representar e desempenhar papéis no teatro” (WALGÔLDE³⁰⁷, 1950, p. 32). Um dos livros retrata também, o artista como aquele que não sobrevive profissionalmente da profissão financeiramente, mas que ama a sua arte. Em contraste, a dramaturga e professora Renata Pallottini menciona que “[...] os amadores são aqueles que amam, que fazem arte por amor... Não tem todo tempo, toda disponibilidade, todo preparo específico que o profissionalismo exige e merece...” (PALLOTTINI, R³⁰⁸. (s/d., p. 1) *apud* LUCENA, 2002, p. 15). O campo profissional hoje exige estudo, dedicação (amor), o compromisso e treino (técnicas) para se chegar com maior rapidez e objetivo a um propósito, por conta de mobilizar tal conhecimento, antes apreendido entre a prática e a teoria, academicamente. O amador se empenha só com a prática, o fazer arte, nesse caso, o teatral, sem um certo rigor ou sustento financeiro.

O memorialista Raimundo Girão, registrou em sua obra, um segundo prédio sendo doado pelo capitão Manuel Albano “para nele ser instalado o Clube União Parangabense” (GIRÃO, 1975, p. 34). Vê-se que a sociedade fortalezense se reunia em clubes de formação social particular, mas as festas iam ao encontro de caráter popular dia a dia por conta de sua geografia de divertimento e o entorno servia de novas ou inusitadas mudanças urbanas, principalmente, por meio de transportes civilizatórios como os pontos de encontros entre os trens ou bondes, as partidas e os destinos da locomoção do usuário, em práticas cotidianas citadinas, sujeitos urbanos presentes nesses lugares de animação e efervescência cultural.

O espaço do Teatro Guarany participou da histórica reunião da criação e fundação da importante Loja Simbólica Maçônica Porangaba nº 2 (primeira e única), ocorrido à tarde de domingo, do dia 8 de janeiro de 1905³⁰⁹, pela denominada entidade e a presença de seus “impávidos maçons”³¹⁰. Um dos fundadores, “à sua frente o respeitado cidadão Casimiro Ribeiro Brasil Montenegro”³¹¹, nascido em Porangaba (1864), o qual registramos sua

³⁰⁷ Na obra do português António Walgôde é edição que traz estampado o subtítulo “Teatro para amadores” - *O Livro do Ensaaiador (Manual da arte de representar e tecnologia teatral)*, que muitas vezes utilizamos de aportes teóricos para o período de escrita nossa em contexto.

³⁰⁸ Renata Pallotini *apud* Curso Colégio de Direção Teatral -1ª turma (1996-1999) - “*O Texto Teatral e o Repertório de Amadores*”. Fortaleza-Ce: 1998. Acervo pessoal do ator Lúcio Leonn. “O Curso Colégio de Direção Teatral tinha sua base no Centro de Estudos de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, tendo como diretores [do Centro de Estudos] Maurice Capovilla e Orlando Senna” (*In*: LUCENA, 2002, p. 66.)

³⁰⁹ Ver *site* Centenária Loja Simbólica Porangaba nº 2. Disponível em: <<https://www.lojaporangaba.com.br/cnossa-historia-2>> Acesso em: 11 jun. 2022.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Ibidem.

trajetória de homem de poder e práticas políticas administrativas, o qual começou nos seus completados 31 anos de idade, como presidente do Club R. Porangabense, ano de 1895.

Figura 07 – Fachada do imóvel atual onde funcionou o “Theatro Guarany”



Fonte: <https://www.lojaporangaba.com.br/cnossa-historia-2>. Acesso em: 11 jun. 2022.

Outro sujeito evidenciado pela história das práticas culturais maçônicas, a partir da Loja Porangaba foi outro morador ilustre local, o Álvaro Nunes Weyne (hoje nome de bairro de Fortaleza), como “obreiro” da instituição. Era filho do tenente-coronel Alfredo da Costa Weyne que dá nome hoje, a principal praça da Matriz em Parangaba. Na década de 1870, Álvaro Weyne tinha sido eleito como membro da diretoria da Sociedade Particular Recreio Familiar na função de 1º secretário, quando à época da existência dessa sociedade dramática particular. Os associados tinham o seu próprio teatro, o São Pedro, no ano de 1874, como o destacamos em capítulos anteriores.

O historiador Marcos José Diniz Silva (2018) nos esclarece que “a Maçonaria viveu seu contexto mais negativo, pelas perseguições e preconceitos movidos pela Igreja Católica, por tradicionalistas, regimes autoritários e totalitários, todos contrários à liberdade de pensamento, ao pluralismo religioso e à democracia” (SILVA DINIZ, 2018, p. 289). Nesse contexto histórico, com a criação e manutenção da loja de Porangaba em 1905, o ambiente não foi diferente, quanto ao jogo político e critérios religiosos, a intolerância de ideias, inclusive entre seus próprios membros associados. Registra-se, em seu quadro histórico, que “em meio às turbulências sociais e políticas das primeiras décadas do século XX a Loja

Porangaba jamais se acomodou diante das ameaças internas e externas à Ordem Maçônica, mantendo-se convicta e firme”.³¹² Embora tenha sido criada e batizada com o seu nome original de “Loja Porangaba”, nunca veio a funcionar no espaço de sua primeira reunião de fundação no Teatro Guarany, e sim, como “Loja-Mãe” em Fortaleza (hoje, nas imediações do centro da cidade, na Avenida Imperador nº 145). Após o passar dos anos a instituição somente registra seu processo histórico como fato ocorrido no prédio do “Theatro Guarany”, no “distante” Distrito de Porangaba, no ano da sua criação³¹³. Em seu *site*, mantém a imagem estampada do edifício atual, junto a narrativa de sua história (figura 07).

Nos idos de 1907, a atriz Isabel Santos fará parte de sua própria *troupe*, denominada “Centro Dramático Familiar”, com espetáculos “sob a direção do amador J. Felicio” levando à cena a comédia “O Tio Padre” (3 atos) a “interessante” comédia de 1 ato de *Chateau-Margaux*, sendo os artistas os “dignos de nota Frutuoso Alexandrino e D. Isabel Santos.”³¹⁴, notícia que saiu no *Jornal do Ceará*³¹⁵ da época. Um desses sujeitos, o “distinto cavalheiro sr. João Braga Façanha” foi pessoalmente à redação do Jornal do Ceará, para fazer um convite de reunião familiar para ser assistida, no intuito de reabrir no dia 20 de abril de 1907, “os [...] salões [d]o ‘Club União Porangabense’”³¹⁶. Mapeando as fontes, essa foi a última notícia publicada em periódicos de época a mencionar este clube. Note-se o retorno às origens de Porangaba, com sua vida pública, ao mesmo tempo particular e familiar, agora no início do século XX.

No próximo capítulo, pretendemos demonstrar a prática de aplicação desse estudo que resulta em apresentar proposições educativas e temáticas sobre a História do Ceará em seus aspectos culturais a partir dos teatros e suas sociabilidades em Fortaleza do século XIX.

Nas atividades propositivas dos textos contam-se com a presença primordial e a mediação pedagógica do professor(a) regente da disciplina/sala, por meio do Ensino de História (conteúdo de História Social da Cultura). Assim, visamos atender à solicitação do convênio firmado entre as duas instituições participantes, principalmente com a SME, no que diz respeito à aplicação da pesquisa ao campo do magistério. Em outras palavras, oferecer atividades educacionais para o quadro de formação de seus professores(as) de

³¹² Idem. “Nossa história”, segundo o *site* da maçonaria.

³¹³ A lei nº 1.913, de 31 de outubro de 1921, determinou anexação do município de Parangaba a Fortaleza, transformando-se em distrito (LIMA, 2021).

Jornal do Ceará, Fortaleza, 15 de abril de 1907, p. 2.

Idem.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, 20 de abril de 1907, p. 2.

História, a fim de assegurar, a partir do Currículo Escolar, uma abordagem reflexiva em rede sistêmica ao ensino e aprendizagem das escolas públicas municipais na cidade de Fortaleza.

4. O ENSINO DE HISTÓRIA E O CAMPO DE PRÁTICAS DOCENTES: A INTERDISCIPLINARIDADE E AS PRÁTICAS TEATRAIS

Neste capítulo debruçaremos nos aportes teóricos para os caminhos de realização das atividades na sala de aula em sua relação com o processo ensino-aprendizagem, tanto do professor, em formação contínua e propositivo do Ensino de História em perspectiva transdisciplinar ³¹⁷, quanto os alunos, com estudos em práticas educativas de ensino/aprendizagem, tendo como fio condutor a interdisciplinaridade e os temas geradores de processos sociais e culturas em debates. “O sujeito interdisciplinar ou o indivíduo pensante animado pela perspectiva transdisciplinar – seja este o pesquisador propriamente dito que a pratica a ‘interdisciplinaridade científica’, seja o docente que pratica a ‘interdisciplinaridade educacional’ ou ‘escolar’ [...]” (BARROS, 2019, p.11). As circunstâncias em debate serão aquelas em que os pares possam experienciar por meio de suas práticas docentes e discentes.

Nosso objeto de estudo investigado seu âmbito historiográfico se concentra via história da Vila Nova de Arronches inserido em seu tema de teatros no Ceará e suas sociabilidades em Fortaleza do século XIX, analisando as representações dos significados, apropriação e as ditas práticas teatrais. As três proposições de atividades pedagógicas são flexíveis e podem se adaptar aos anos do Ensino Fundamental e a seus professores. A proposta é compreender o tempo, a história presente para indagar o passado, entender hoje o lugar do teatro Guarany, seu significado, a partir de “diferentes lugares” e épocas. Compreender a sociedade de uma época passada, sua visão de mundo (CHARTIER, 1988, p. 16-17). Um desses lugares, coincidentemente, corresponde a escola inserida como no tópico do primeiro texto, ou mesmo ao retorno à origem desse lugar-escola-objeto da pesquisa em seu entorno, em que situam seus moradores-alunos em busca de refletir sua visão de mundo a partir desse espaço, uma possível compreensão da configuração histórico-

³¹⁷ Nesta parte apresento também o resultado da interdisciplinaridade científica por meio das minhas práticas e leituras de textos procedentes da disciplina de estágio docente supervisionado, acompanhado pela Prof.^a Dr^a Valéria Aparecida Alves, durante o semestre 2022.2, disciplina de Metodologia do Ensino de História, no curso de Graduação em História da Universidade Estadual do Ceará (UECE), campus Itaperi, pelo PPGHCE/UECE, sobre atividade/texto embasado na BNCC para o ensino de História. Apresento o artigo submetido no IX SEPOMO - Seminário de Práticas Educativas, Memórias e Oralidades – UECE, realizado nos dias 16 a 19 de novembro de 2022, que teve como tema uma reflexão sobre o ensino. Por fim, apresento a proposição, além de dramatização do texto (dueto) apresentado no Teatro Guarany de 1874 como atividade para o Ensino de História. Todas estas reflexões são exemplos de atividades realizadas de forma transdisciplinar, envolvendo o tema da pesquisa e o ensino de História.

cultural demarcada no tempo e espaço, com experiências de contexto social e cultural vivenciadas por meio de atividades pedagógicas.

E por que a questão da interdisciplinaridade? Segundo aponta José D'Assunção Barros, em *Interdisciplinaridade na História e em outros campos do saber*, “esta implica uma ‘atitude’ – um modo específico de agir ou de se portar diante do conhecimento a ser produzido ou da tarefa a ser realizada” (BARROS, 2019, p. 11), ou seja, é comportamental, facilitador e, por trás dessa ação, há uma intenção pedagógica a ser alcançada por intermédio de uma proposição temática, aliada a uma disciplina e sua “singularidade de um campo de conhecimento”³¹⁸. “A atitude interdisciplinar inclui a possibilidade de usar as disciplinas de uma nova maneira, inclusive fora dos seus limites mais familiares” (BARROS, 2019, p. 13). Torna-se um desafio para o professor(a) por conta de sua formação inicial, desafio de sair de sua zona de conforto, em não querer uma formação continuada em outros campos de saberes acadêmicos ou escolares. Os estudos “[...] que poderão ajudar a compreender melhor a abertura de novos horizontes que pode ser proporcionada, por uma consciência interdisciplinar” (BARROS, 2019, p. 17). Desse modo, livra-se o professor(a) do conhecimento disciplinar unilateral mantendo-o distante de condutas alienantes e excludentes, como fomentar uma disciplina sendo “melhor” que a outra, sem oferecer margem para não atualizar o conteúdo ensinado ou por uma postura profissional isolada na escola, nos cadernos de planejamentos das aulas.

Quanto a interdisciplinaridade, “é a interação entre duas ou mais disciplinas, que pode ir desde a simples comunicação de ideias até a integração recíproca dos conceitos fundamentais e da teoria do conhecimento, da metodologia e dos dados da pesquisa”; em *A prática educativa: como ensinar*, segundo Antoni Zabala (1998, p. 143). Barros ressalta, que, para a “interdisciplinaridade científica ser estimulada”, a “fonte de inspiração”, é a “Arte” (BARROS, 2019, p. 91).

Em “as práticas pela BNCC - Diálogos possíveis entre o ensino de história?” propomos apresentar como resposta ao exercício pedagógico de tomada de consciência para o pensamento histórico, ao mesmo tempo, para o conhecimento histórico escolar no tocante

³¹⁸ “Conjunto dos seus parâmetros definidores, ou como aquilo que a torna realmente única, específica, e que justifica a sua existência – em poucas palavras: aquilo que define a disciplina em questão ou oposição ou contraste em relação a outros campos disciplinares” (BARROS, 2019, p. 57). Implica reconhecer o núcleo dicotômico em cada disciplina em que por si só ela abarca sua identidade, a fim de existir para dialogar, selecionar; se retroalimentar com demais campos interdisciplinares do saber científico.

o papel do professor(a) de história, em interdisciplinaridade breve, com a área de Linguagens/Arte.

Quanto à abordagem sobre “as práticas culturais em vivências de memórias e narrativas do hoje: os caminhos em lugares de teatros da Fortaleza do século XIX – Da Parangaba ao Centro de Fortaleza”, buscamos contextualizar para sala de aula, as práticas culturais via experiências de momentos pedagógicos às memórias e narrativas, aos caminhos em lugares, às pistas de teatros da Fortaleza do século XIX – Parangaba ao Centro de Fortaleza, com vista de estabelecer diálogos e compreensão de ‘lugar em que se vive’ ao mundo social dos educandos de 3º e 4º anos do ensino fundamental.

Por meio da “prática teatral do “antigo e belo” (Duetto) – “O Meirinho e a pobre” – um texto historicizado para proposta de Ensino de História, em suas convenções”, objetivamos analisar a circulação do referido texto escrito considerado como teatro e musical para dueto, seus sujeitos, o produto cultural de sua época, a fim de estabelecermos relação intrínseca entre o tempo presente e o passado, para evoluirmos em perspectivas de mudanças socioculturais, a partir da sugestão de atividades em três momentos, para alunos do 4º ano, no campo da história escolar, em acordo com a base do ensino de História.

4.1 As práticas pela BNCC - Diálogos possíveis entre o ensino de história?

Desde as discussões iniciais acerca da elaboração de um documento de caráter normativo, que fosse utilizado tanto no âmbito da rede pública, quanto da rede privada de educação no Brasil, muito antes que a BNCC – Base Nacional Comum Curricular (2018) fosse publicada em “formato de cartilha” pelo Ministério da Educação como documento oficial para guiar o processo de ensino-aprendizagem país afora, os múltiplos projetos de currículo debatidos, foram alvo de diversas polêmicas e controvérsias (principalmente, a BNCC de História), no que tange o papel do professor(a), os pressupostos da historicidade, os conceitos de história, ao seu conteúdo curricular necessário ou, os procedimentos e processos históricos apreendidos. Fora discutido a formação de um sujeito histórico empenhado com a consciência histórica³¹⁹ crítica.

³¹⁹ Consciência histórica é a expressão utilizada contemporaneamente para designar a consciência que todo agente racional humano adquire e constrói, ao refletir sobre a sua vida concreta e sobre sua posição no processo temporal da existência (MARTINS, 2019, p. 55).

A partir da análise das versões do referido documento, especialmente a 2º (2016) e a 3º (2017), os debates sobre o ensino de História e a BNCC foram intensificados. Além de objetivarem a realização de uma organização da vida curricular do educando, buscou-se demarcar a importância do conhecimento histórico escolar que, infelizmente, ainda sequer está garantido nas unidades temáticas da atual BNCC/História.

No presente trabalho analisaremos breves estudos temáticos com base na BNCC – (Ciências Humanas) História no Ensino Fundamental/Anos Iniciais (3º e 4º anos) e Finais (9º anos). Buscaremos, igualmente, traçar diálogos possíveis entre os autores referenciados, unir a prática docente com a abordagem de fontes arquitetônicas. Um dos objetivos é dialogar para exercitar o conhecimento histórico escolar e a reflexão intelectual, conjuntamente com a autonomia do professor(a) e não o papel executante junto da Base. A investigação procura problematizar a curiosidade dos alunos sobre o porquê da existência de tantos prédios antigos ao redor da escola, em que a maioria deles não reconhecem a sua história, nem a historiografia do bairro. O lugar situado da Escola Pública Municipal de nosso enredo, a Escola Municipal Cláudio Martins³²⁰.

Optamos por relatar uma ação pedagógica com os alunos dos 9º anos com indicativos de atividades, também para os alunos de 3º e 4º anos. Inerentemente, pelo processo reflexivo de ação-docente, trabalhamos com critérios de escolhas e/ou seleções temáticas à prática na companhia da BNCC/Plano de Aula. Utilizamos a abordagem qualitativa de tipo descritiva, pois esperou-se despertar nos estudantes o valor de pertencimento, promover a consciência histórica crítica e respeito patrimonial localizado, por meio de estudos investigativos de edifícios circunscritos, as fontes arquitetônicas, a partir de três momentos experienciados. Escolhemos como coleta de dados a pesquisa documental de fontes arquitetônicas e o referencial bibliográfico por parte de seleção professor proponente, por conta da Base Nacional (Brasil, 2018) ser um documento de diretrizes a ser seguido oficialmente. Procuramos ainda, confluir em fundamentos teóricos os estudos de Martins (2019) e sua discussão sobre a importância da consciência histórica, igualmente, apontando sete “dimensões” sob a luz da proposta de categoria por Hans-Jürgen Pandel (1987), Martins (2019), Pereira e Seffner (2008) e sua concepção sobre o Ensino de História no campo

³²⁰ O contexto de relato da ação pedagógica ocorreu no ano de 2022. Logo, a escola estava a funcionar no endereço da Av. João Pessoa, 6601, em Parangaba, em frente ao Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paulo. Atualmente, a escola se mudou para novo prédio, em novo endereço, sendo no mesmo bairro Parangaba, inaugurada, ainda, como Escola de Tempo Parcial, a 19 de maio de 2023. Na ocasião, era professor efetivo de Arte-Educação (6º ao 9º ano) na referida escola, na qual leciono desde o ano letivo de 2013.

escolar, Moreno (2016) e o “já visto” contexto do Ensino de História e seus dilemas na BNCC (2015). Por fim, com Silva (2019) e seus aportes teóricos sobre o conhecimento histórico ao encontro do conhecimento histórico escolar que diz:

O conhecimento histórico privilegiado tem muito do local, das narrativas que permeiam a vida cotidiana, da história, experiência que se dá a ver e a ler por meio de representações que reacendem rastros do passado em meio à temporalidade presente, tanto de estudantes quanto de professores (SILVA, 2019, p. 53).

No nosso contexto escolar, a predileção por investigar as fontes históricas arquitetônicas se deu pelo entorno da Escola Pública Municipal (fundada em 1996) se situar em um dos bairros mais antigos da cidade de Fortaleza (Ceará), na Villa Nova de Arronches, de 1759, hoje, o bairro da Parangaba e o interesse em despertar nos alunos as narrativas históricas do tempo-espaço de prédios antigos, bem como o reconhecimento da historiografia do bairro/lugar.

Em primeiro momento foi preciso realizar a elaboração de um plano de aula em consonância com o plano anual de curso-disciplina, elaborado pelo professor titular da disciplina de História³²¹, na referida escola: o registro, os resultados em evidências (crítica externa) de fontes arquitetônicas levantadas do bairro. Após a realização de procedimentos de caráter burocráticos/estruturantes, passamos para a fase de contato com as fontes. Tanto o mapeamento das fontes (procedimental de fontes-professor) quanto o processo de mediação (encontro de resultados de fontes-alunos), é preciso pontuar que esse processo é facultado e flexibilizado pelo professor.

A princípio instaurou-se o debate. Apresentamos perguntas norteadoras como: 1. O que são fontes (históricas)? E fontes arquitetônicas? 2. Quais edifícios no entorno da Escola podemos narrar e revelar suas histórias? De quem? E sobre o quê? Em quais épocas? 3. Quem e quais sujeito(s) histórico(s) participa(ra)m? 4. Hoje, o que esses edifícios históricos nos circundam têm a dizer para evidenciar ou revelar ao nosso cotidiano (aspecto pessoal, afetivo ou à paisagem urbana)? 5. Como é (seria) viver no tempo/espaço de cada prédio arquitetônico?³²² São indagações relevantes para situar os educandos entre o tempo-espaço

³²¹ Caso, o desejo ou opção, a interdisciplinaridade, com as áreas de Linguagens, disciplinas de Arte e Língua Portuguesa pode proceder.

³²² As respostas dos discentes para essas indagações apresentadas permaneceram no caderno individual do estudante como Exercício de classe e foram bases importantes para a busca em pesquisa nas etapas subsequentes; tornaram-se reflexões preliminares e impulsivas a complementar-se em sala de aula, primeiro, com o debate sugerido em aula, a partir da temática.

da escola hoje inserida dentro do contexto da investigação: a sua relação pessoal aos espaços sócio-históricos entre si e o bairro Parangaba (família - moradia - lazer), a reunir às construções narrativas mentais e individuais, ainda “invisíveis”, ao bem coletivo.

No segundo momento de aula (resultados prévios), com o uso da Internet, os educandos apresentaram breves levantamentos da pesquisa por diversos “*sites* confiáveis”³²³. Optamos pelo uso do celular³²⁴ em sala de aula, tanto para o professor(a) quanto para o aluno(a), pela comodidade e facilidade de acesso de pesquisa escolar que, durante o primeiro momento de sondagem, também houve a testagem. Para exemplificação, foram indicadas pelos alunos as seguintes fontes arquitetônicas: a “Matriz Igreja Bom Jesus dos Aflitos”, Igreja da Parangaba (prédio atual de 1876, final da rua da escola sentido sertão), o “Asilo dos Alienados”, Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paulo (1886, à frente da escola), a “Casa de Câmara e Cadeia” (1889, frente com a matriz, uma diagonal à esquerda), a “Estação de Parangaba” (atual 1941; sendo atrás da escola diagonal esquerda), o “Bar Avião” (1949, lado direito), dentre outras. O professor levantou seu objeto de estudo de pesquisa em andamento, apresentando o edifício do pequeno “Theatro Guarany” (1874), com a hipótese de o prédio existir ainda hoje, ao lado esquerdo da Matriz.

Assim, a intervenção com o uso de fontes do professor documentadas no plano de aula, também legitima a experiência dos resultados das fontes obtidas pelas fontes dos alunos no caderno do estudante, simultaneamente, quando as evidências são confrontadas, igualmente, no decorrer do terceiro encontro.

O terceiro momento de aula foi o uso do caderno de anotações. Os alunos permutaram entre si seus cadernos, como seu “acervo” de respostas. A leitura dos resultados foi compartilhada. Refizeram os registros colhidos individualmente a confrontar para atestar a verossimilhança dos fatos e períodos históricos de cada fontes arquitetônicas, a partir de uma crítica interna³²⁵. O professor permaneceu atento ao debate e ao diálogo a sistematizar

³²³ Os discentes foram orientados pela consulta nos *sites/blogs* indicados pelo professor com endereço eletrônico posto em lousa (sob referenciais digitais para: “Fortaleza em Fotos” [<http://www.fortalezaemfotos.com.br>]; “Fortaleza Nobre” [<http://www.fortalezanobre.com.br>], o próprio *site* do Iphan, dentre outros). As palavras-chave para a busca de acervo de textos/imagens foram indicadas pelo professor e corpo discente a partir do mapeamento de fontes arquitetônicas oriundas do próprio percurso dos sujeitos elencados em espaços pelo bairro Parangaba. Cada aluno digitava a palavra em caixa de busca no *blog* para obtenção de resultados (a leitura, as informações e respostas em contexto histórico-cultural provenientes do acervo digital). Com o registro da investigação no caderno do aluno(a) pôde-se contar, preliminarmente.

³²⁴ Outra abordagem pedagógica interdisciplinar, é, a contar com as aulas planejadas e aplicadas em Sala de Informática da Escola.

³²⁵ Sob a condução do professor foi solicitado aos alunos a avaliação e a atenção de informações recolhidas das referências digitais apontadas para cada fonte arquitetônica pesquisada. Neste caso, se a interpretação sobre um único prédio após a transcrição de respostas tornava-se uníssona, divergente ou semelhante para todos

sobre o que foi solicitado e como os alunos se apropriaram. Três turmas foram envolvidas no processo experienciado. Cerca de 90 alunos (30 de cada sala), com a idade média variada de 14 a 16 anos ou, 50 alunos (25 de cada sala, (para o 3º e 4º anos) idades entre 8 e 9 anos). Em uma primeira turma o índice de reconhecimento dos espaços se deu relativamente “bem eficaz” que em outras duas turmas. Logo, acredita-se que por morarem no bairro tenha facilitado a investigação. Além de acumulação de estudos, o trabalho docente realizado por professores de séries anteriores sobre a História do Ceará foi sinalizado. Os relatos orais de seus familiares trazidos e narrados por eles contribuíram também, para a análise de dados. A curiosidade investigativa de toda a turma ficou por conta do ano de criação de alguns prédios arquitetônicos elencados, como foi o caso do Hospital Psiquiátrico São Vicente de Paula (1886)³²⁶.

As atividades propostas e recebidas tiveram como critérios de avaliação as competências específicas e habilidades (EF06HI02) da BNCC (História, Ciências Humanas) do Ensino Fundamental/Anos Iniciais (EF03HI05) (EF04HI06) e Finais. Avalia-se que a Escola Pública Municipal do bairro de Parangaba é um espaço escolar cercada de referência histórica, boa parte do século XIX.

Se, antes, a BNCC norteou a ação, problematizamos: há diálogos possíveis entre o ensino de História? Deixamo-la de lado ou consolidamos a nossa autonomia docente ao conhecimento histórico escolar, por meio do contexto da realidade curricular da disciplina-Base? Os estudos de Moreno (2016) também nos questionam: “o que, por exemplo, a Base entende por Procedimentos de Pesquisa em História?” E ele mesmo responde que, na maioria das séries constam dois itens importantes que são trabalhar com fontes históricas e “utilizar tecnologias para acessá-las” (MORENO, 2016, p. 19).

Foi o que procuramos realizar conjuntamente. As respostas como alternativas foram encontradas no uso de fontes históricas³²⁷. E foram as fontes arquitetônicas localizadas no

como “dados corretos” prevaleciam as bases informativas oriundas da leitura de fontes-professor enquanto conclusão, ou seja, o referencial de dados históricos reais já mapeados pelo docente. Por exemplo, sobre o “Bar Avião”; uma informação com respostas semelhantes traz o ano “1942” a sua inauguração; enquanto outro blog, anuncia a década de “1940”. Dado correto, é o ano de 1942. Vale ressaltar, que o docente mantinha consigo o plano de aula. Nele, o mapeamento das fontes (procedimental de fontes-professor).

³²⁶ Inaugurado como Asilo dos Alienados de Fortaleza, os estudantes demonstraram incredulidade e surpresas quanto ao prédio ser tão antigo, da década de 1880 (mesmo visto em imagem no *blog* que estava modificado a sua arquitetura), frente à escola (o prédio arrendado em 1996). Já o hospital da Santa Casa, ainda a resistir há mais de cem anos, construído em outro contexto histórico, social e cultural, pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Ressaltaram a importância institucional para época e para a atualidade.

³²⁷ Ver ALBERTI, Verena. Fontes. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). *Dicionário de Ensino de História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 107-112.

entorno do bairro da escola a condução principal das aulas, pautadas desde a unidade temática, as competências específicas, o objeto de conhecimento, à habilidade escolhida na BNCC/História. Usufruímos como parâmetro, o segundo procedimento básico da Base que pressupõe ser norteadado pelo trabalho do professor (a).

Dialogamos que o mais importante é

[...] lembrar que os professores se constituem como profissionais tanto por meio de programas curriculares específicos quanto também pela adesão, parcial ou total, a um conjunto de práticas e códigos que circulam em seu cotidiano e constituem sua própria cultura como docentes (SILVA, 2019, p. 52).

Antes da teoria-prática, o professor de História deve, como ato reflexivo, reexaminar a BNCC para fundamentar o planejamento e focar o plano de sua aula. Este referencial preconiza: “O processo de ensino e aprendizagem da História no Ensino Fundamental – Anos Finais está pautado por três procedimentos básicos” (BRASIL, 2018, p. 416). Para os Anos Iniciais (3º e 4º ano) “contemplam-se a noção de lugar em que se vive e as dinâmicas em torno da cidade, com ênfase nas diferenciações entre a vida privada e a vida pública, a urbana e a rural” (BRASIL, 2018, p. 404). Abrange as experiências básicas de vida do lugar ao encontro de movimentos urbanos, cuja, importância, dar-se-á em diferenciar as associadas ou caracterizadas vidas dadas em pares, ora, por oposição social, ora, por geografias de espaços, sob confluências ou divergências.

Experimentamos fixar o olhar no segundo procedimento da BNCC (Anos Finais), como revelado acima.

Pelo desenvolvimento das condições necessárias para que os alunos selecionem, compreendam e reflitam sobre os significados da produção, circulação e utilização de documentos (materiais ou imateriais), elaborando críticas sobre formas já consolidadas de registro e de memória, por meio de uma ou várias linguagens. (BRASIL, 2018, p. 416).

Percebemos a favor da prática docente, conjuntamente, que

[...] segundo procedimento diz respeito à escolha de fontes e documentos. O exercício de transformar um objeto em documento é prerrogativa do sujeito que o observa e o interroga para desvendar a sociedade que o produziu. O documento, para o historiador, é o campo da produção do conhecimento histórico; portanto, é esta a atividade mais importante a ser desenvolvida com os alunos. Os documentos são portadores de sentido, (...) permitindo ao sujeito formular problemas e colocar em questão a sociedade que os produziu (BRASIL, 2018, p. 418).

Interpretamos para o plano de aula a Unidade Temática contida do 6º Ano: “História: tempo, espaço e formas de registros” (BRASIL, 2018, p. 420). Ao mesmo instante, tomamos partido do objeto de Conhecimento: “Formas de registro da história e da produção do conhecimento histórico” (BRASIL, 2018, p. 420). No 3º ano (ensino fundamental), temos como objeto de conhecimento: “A produção dos marcos da memória: os lugares de memória (ruas, praças, escolas, monumentos, museus etc.)” (BRASIL, 2018, p. 410). Enfatiza-se à memória do lugar vivido – às práticas individuais e coletivas, os patrimônios culturais. O objeto de conhecimento do 4º ano, compreende além da produção de marco memorial, prima pela “formação cultural da população” (BRASIL, 2018, p. 410). Tem-se como desafio o contexto cultural local ao interligar-se com a cultura nacional para abranger e florescer em suas diversidades.

Em seguida, as competências específicas 2 e 3 (9º ano), comungamos com a última a qual relaciona-se com a afirmação seguinte:

Elaborar questionamentos, hipóteses, argumentos e proposições em relação a documentos, interpretações e contextos históricos específicos, recorrendo a diferentes linguagens e mídias, exercitando a empatia, o diálogo, a resolução dos conflitos, a cooperação e o respeito (BNCC, 2017, p. 400).

Da Habilidade de “(EF06HI02) Identificar a gênese da produção do saber histórico e analisar o significado das fontes que originaram determinadas formas de registro em sociedades e épocas distintas” (BRASIL, 2018, p. 421), fomos motivados, tanto o professor quanto os alunos (9º anos), a fazer o plano de aula em sentido pedagógico durante as três aulas alternadas, conforme os sucintos detalhes acima.

Vale ressaltar que:

Nossa concepção é que ensinar história na escola significa permitir aos estudantes abordar a historicidade das suas determinações socio-culturais, fundamento de uma compreensão de si mesmos como agentes históricos e das suas identidades como construções do tempo histórico. O presente, que é o espaço/tempo dos estudantes, de onde eles olham para si mesmos e para o passado, torna-se histórico, na medida em que, passo a passo, o professor de História consegue historicizar as instituições, as políticas, os modelos culturais, os modos de ser e, sobretudo, as identidades. Trata-se de levar as novas gerações a conhecerem suas próprias determinações, a construir relações de pertencimento a um grupo, a uma história coletiva e a lutas coletivas (PEREIRA; SEFFNER, 2008, p. 119).

Da preocupação maior com a aplicação de uso de fontes históricas apontadas na Base, ela consolida com a teoria de Martins (2009) quando diz que a consciência histórica domina a inclusão de duas modalidades constitutivas: “o da identidade pessoal e o da compreensão do conjunto social a que pertence, situados no tempo” (MARTINS, 2009, p. 55). Tanto que os educandos argumentaram as modificações físicas entre passado-presente e os aspectos socioculturais ou transitórios que puderam ter incidido nos eventos de cada experiência vivida durante a moradia ou estadia de prédios no bairro da Parangaba. Eles frisaram a importância da passagem cronológica a partir de (não) permanência de rastros dos fatos ocorridos, ao longo de todo o tempo dos edifícios arquitetônicos evidenciados. Ressaltaram a movimentação de práticas culturais à construção de sujeitos em processo de alteridade-historicidade.

Mais uma vez, em consonância com o referencial teórico, o historiador alemão Hans-Jürgen Pandel (1987) (*apud* MARTINS, 2009) cogitou sete dimensões da categoria de consciência da história. A terceira dimensão corresponde a “consciência do tempo (distinção entre passado, presente e futuro)”; a quarta, versa quanto a “identidade (consciência de pertencer a um grupo e a capacidade de levar isso em consideração)”, enquanto a sexta dimensão, reflete a “consciência econômico-social (conhecimento de desigualdade social e econômica)” (PANDEL *apud* MARTINS, 2009, p. 56). Tais categorias brevemente, tornaram-se análogas, pois, partindo dos relatos dos alunos, percebemos que ao passarem pelos edifícios a caminho de casa refletiram sobre eles questionaram-se o lugar do vazio hoje de alguns deles ou a presença marcante do abandono social, além da violência urbana circundante. Em contrapartida, outros prédios arquitetônicos permanecem ocupados mesmo que, em plenas atividades diversificadas das de origem. Ressaltaram os educandos, durante o terceiro momento da ação.

Antemão, procurou-se aqui deixar suspenso tal arena de debates sobre o corpo teórico da BNCC - Base Nacional Comum Curricular (2018), bem como a educação voltada para o patrimônio³²⁸. Recomendamos a leitura de manuais de educação patrimonial do Iphan (*site*)³²⁹. Entretanto, “nos debates que seguiram, o espaço escolar foi reconstituído como um espaço político de construção do conhecimento e não apenas de sua reprodução” (SILVA, 2019, p. 51). Com o olhar bem-informado sobre os fatos já postos em circunstâncias dadas,

³²⁸ Ver OLIVEIRA, Amir. Educação patrimonial. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). *Dicionário de Ensino de História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 98-101.

³²⁹ Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>.

resistimos, pois, há muito tempo, do caminhar escolar, pois existem documentos escritos ou práticas governamentais que dizem respeito às políticas públicas educacionais e curriculares aos caminhos opostos da educação básica nacional, bem como, raízes profícuas pelo poder de legitimação ou retrocesso educacional em vários governos vigentes.

Do ponto de vista do aluno discute-se também, a formação de sua identidade pessoal para dialogarmos com a consciência histórica crítica³³⁰ desejada. Os autores firmados no texto serviram de suporte teórico sobre a temática acerca do Ensino de História como fundamento de pesquisa ou da Historiografia e Ensino de História. Por fim, o texto propôs apresentar o exercício pedagógico de tomada de consciência para o pensamento histórico, ao mesmo tempo, do conhecimento histórico escolar no tocante do papel do professor de história.

4.2 As práticas culturais em vivências de memórias e narrativas do hoje: os caminhos em lugares de teatros da Fortaleza do século XIX – Parangaba ao Centro de Fortaleza

Os teatros representaram espaços de vivência social e cultural para a população de Fortaleza oitocentista. Entretanto, no presente, não se pode permanecer na obscuridade do passado nem ausente de narrativas históricas acerca dos escritos sobre a História Cultural do Ceará.

O historiador “Jörn Rüsen entende a narrativa histórica como principal competência humana de produção de sentido. E produzir sentido é atribuir significado à vida, sob o ponto de vista individual e social, principalmente, diante das mudanças às quais estão submetidas as pessoas durante a existência” (FREITAS, 2019, p. 174). Sentido sobretudo para os alunos da educação infantil e o ensino fundamental das séries iniciais, para a aprendizagem do ensino de História. A Educação Básica do Ceará deve somar com seus coabitantes e professores, memorialistas ou pesquisadores da História, o que se tem de registros ao encontro de laços identitários ou afetivos por etapas de vidas adormecidas, por exemplo, conceber investigações didático-pedagógicas com os tais lugares da cena cultural e seus sujeitos de outrora. Seguiremos aos supostos indicativos de caminhos por meio de práticas educacionais.

³³⁰ A “aprendizagem histórica escolar” também costumamos discutir com base nos estudos do historiador e filósofo alemão Jörn Rüsen.

Para as narrativas da proposta, procuramos embasamento na BNCC- História (BRASIL, 2018), focando nos estudantes do 3º ano do Ensino Fundamental. Como unidade temática, trabalharemos o “lugar em que vive” envolvendo, como objeto de conhecimento “a produção dos marcos da memória: os lugares de memória (ruas, praças, escolas, monumentos, museus etc.)” (BNCC, 2018, p. 410). Nesse caso, para trabalhar com os teatros em Fortaleza oitocentista, a produção hoje se dá pelos “rastros de memórias”, a partir de suas ruas demarcadas, ainda existentes. Outro tema a ser trabalhado com o 4º ano do Ensino Fundamental seria a “circulação de pessoas, produtos e culturas” (BNCC, 2018, p. 412). Para se pensar a Fortaleza cultural do século XIX, a circulação de artistas nacionais se realizava pelos serviços de teatros itinerantes em conexão com os outros teatros do Brasil Império ou mesmo, com companhias dramáticas estrangeiras, cujo produto era a representação das aberturas musicais e gêneros de espetáculos teatrais em circulação, como o drama e a comédia. Em outros tempos, aconteceram os espetáculos de óperas e operetas, com uso de libretos e paródias locais. A movimentação de público e sua receptividade concentravam-se mais ainda nos “grandes” teatros, como no São Luiz, com a venda de camarotes e plateia sob ordenamento das classes sociais. Até mesmo pequenos teatros como o teatrinho São José, da rua Amélia, possuía camarotes de 1ª e 2ª ordens.

Mas o que devemos instigar em sala de aula sobre os teatros locais do século XIX em relação aos aspectos de sociabilidades, além de fatos históricos? O que refletir no tempo atual? O que nos une aos acontecimentos históricos locais e culturais da época como os ocorridos dentro do edifício teatro Guarany, na atual Parangaba? O que diferencia ou assemelha o espaço teatral local com o nacional, com as ocorrências históricas que se passaram no teatro Guarany, em Arronches com o Teatro S. Luiz, da Rua Formosa? O que se representou cenicamente nesses teatros-lugares, dramaturgicamente? Partindo destas questões, dentre outras simples indagações que poderão surgir, as aulas percorrerão por caminhos que levem os alunos a esses lugares de memórias, ou seja, aos teatros da Fortaleza e sua gente no século XIX.

Contextualizar em sala de aula as práticas culturais por meio das experiências de momentos pedagógicos às memórias e narrativas históricas, aos caminhos e lugares do passado, às pistas de teatros da Fortaleza do século XIX, de Parangaba ao Centro de Fortaleza, com vistas a estabelecer diálogos e compreensão do ‘lugar em que se vive’ ao mundo social dos educandos de 3º e 4º anos. Nestas aulas, buscar-se-á o conhecimento

histórico escolar e o estabelecimento de relações com o Ensino de História por meio de práticas em atividades.

Antes de iniciar a reflexão em sala de aula, cabe ao professor(a) de História fazer o registro do mapeamento cultural dos teatros e ruas³³¹ a partir de suas fontes. Sugerimos partir para a criação de quatro fichas escritas³³² com 4 quadros históricos e culturais de cada teatro escolhido, a saber: Teatro Guarany, Teatro São Pedro, Teatro S. José e Teatro S. Luiz; com suas respectivas ruas antigas e atuais, outra ficha sobre os dados históricos e culturais do Passeio Público (Ficha nº 3), outra sobre o histórico da Via-Férrea de Baturité (Ficha nº 2) e os secretários da Estrada de Ferro. O professor deve munir-se dessas informações históricas prévias, como as datas de fundação e término dos teatros, os artistas que circularam por eles, os proprietários desses edifícios ou a sociedade dramática à frente da época, o recorte temporal dado, os repertórios de espetáculos e apresentados. Definir quais teatros por logradouros podem ser abordados nas atividades de campo pedagógico³³³. Cabe ao professor a mediação e a flexibilidade. No nosso caso, a princípio, iniciamos como ponto de partida, com o teatro construído na antiga Parangaba, o prédio ainda existente do teatro Guarany (Ficha nº 1), da antiga Arronches (atual Av. Carlos Amora, 105³³⁴), para ir ao encontro de suas memórias e vivências, com imagens de anúncios do período ou fachada atual do prédio para seguir para a produção e circulação de espetáculos da época, a circulação do gênero drama, dentre outras ideias.

³³¹ Para a localização dos teatros do centro de Fortaleza do século XIX, vide Figura 4 deste texto.

³³² Também disponibilizamos, como modelo para análise, a ficha de nº 1 - Teatro Guarany, a fim de ser instrumental para os demais contextos de teatros abordados, material sugerido a seguir.

³³³ A denominada e intitulada “Aula de campo: espaços socioculturais e geográficos a partir das ruas e seus teatros da Fortaleza do século XIX”; pode ser outra proposta de atividade de abordagem interdisciplinar, com as disciplinas de Arte, Geografia e Língua Portuguesa, no Ensino de História.

³³⁴ Conferir em: < <https://maps.app.goo.gl/k9TxZnuwgzz9Q4zp9>>.

Figura 08 – Quadro histórico e cultural (Ficha nº 1 -Teatro Guarany): sugestão

TEATRO: Guarany.		FICHA Nº 1
QUADRO HISTÓRICO E CULTURAL "Theatro Guarany". INAUGURADO: 28/06/1874..... EMPRESA: Associação Dramática Eduardo Alvares. DIRETOR ARTÍSTICO/EMPRESÁRIO TEMPORADA: Eduardo Alvares da Silva. ELENCO: Eduardo Alvares, Virginia de Barros, Filonilha de Paiva, Joaquina Emília, J. Leão, Paiva, N.N, Venâncio, Costa, Siqueira Braga, Santiago, Vicente e Soares. CARACTERÍSTICAS: Teatrinho; teatro campestre; estilo teatro de verão, pequeno - Alvenaria. FUNCIONAMENTO: 18h30min. (Às 6 1/2 horas da tarde) - 22h (10 horas em ponto). SISTEMA DE PRODUÇÃO: Ouverture (abertura, música) + Drama + Comédia = gênero teatral representado. GÊNERO RELEVANTE: Drama (militar/marcial), de costumes (portugueses); sacro brasileiro e musical, - peça: o drama <i>vaudeville</i>; marítimo; realista; histórico; o drama burguês ou romântico, sob duração longa (5 atos ou 4 quadros) "a pedido"; cartas aos jornais do período, ocupava o "agrado" do leitor (a), ou público do Ceará. PERÍODO: 1874 - 1905. PROPRIETÁRIO: Major José Feijó de Mello (? - 1879). LOCALIZAÇÃO: Vila Nova de Arronches/Ceará. TIPO DE GEOGRAFIA HUMANA: Povoado / Vila, Circundada de vivendas, chácaras e sítios; mangueiras e cajueiros. Igreja Matriz, Praça de Arronches, Intendência municipal/Cadeia pública/Lagoa. Com as práticas de recreios ou passeios de "carros". CLIMA: Ameno. "Clima de Sertão". Seca de 1877-1879, dentre outras. DISTÂNCIA: 7 km e 200 metros da Estação Central - Lado sudoeste de Fortaleza - (Ida/volta - Companhia Cearense da Via-Férrea de Baturité. A contar às 4 horas com a Banda de música da polícia a tocar no trajeto; fazia as honras dos espetáculos, esporadicamente). DES/EMBARQUE: Estação de Arronches/Porangaba.		
QUESTÕES OBJETIVAS 1. O que se entende por povoado, arrabaldes, travessa, estrada empedrada, rua, cidade, centro urbano, trilhos urbanos em suas diferenças e semelhanças? 2. Qual o entendimento da linha do tempo do Teatro Guarany? 3. Qual a sequência de representação que os espetáculos da Associação Dramática Eduardo Alvares costumavam seguir em cena? E, por quê? 4. Significado de gênero para espetáculos (drama e comédia). 5. Qual a compreensão de "abertura musical" em século XIX?		

Fonte: ficha modelo de análise produzida pelo autor, 2024.

Segundo a professora e historiadora Carmem Zeli de Vargas Gil, “no campo da história e da educação, é relevante pensar lembrança e esquecimento como processo correlatos, considerando que parte da memória histórica corresponde ao que foi excluído por não compor os ‘grandes acontecimentos’ selecionados para serem lembrados” (GIL, 2018, p. 155). No caso do teatro Guarany, basicamente, quase toda a sua memória histórica fora excluída por séculos, com lapsos de memórias em Bezerra (1901), lucidez em Girão (1975), selecionadas e destacadas por Martins Gonçalves (2017) e, memórias assertivas e contraditórias em Santos (2018). Por um lado, são históricas às memórias de reunião como a do ato de acontecimento da criação da associação maçônica “Loja Simbólica Porangaba nº 2” em 1905 no antigo prédio do teatro Guarany. Por outro lado, cabe ao historiador(a) ou ao professor(a) mediador desta atividade, conduzir para trazer à tona, como garantia de processos educativos ou históricos eficazes, às lembranças e esquecimentos de tal lugar nunca ditos antes. Afinal, “o tempo da memória é o da continuidade presente naquele que lembra. [...]. Já o tempo da história é o da descontinuidade entre quem lê os fatos narrados e quem os testemunhou” (GIL, 2018, p. 158-159). As lembranças do e sobre o teatro Guarany e demais teatros, conjuntamente, refletido no tempo presente da memória, pode se consolidar por meio desta recente pesquisa.

Aos estudantes, como segunda atitude, em vista de garantimos sua compreensão acerca do conhecimento histórico escolar, em consonâncias com a Base e o Plano de Aula, destacam-se estabelecer as competências previstas (EF03HI02) (EF03HI04) (EF03HI05) e (EF03HI06) para o alcance das aulas. À penúltima competência elencada visa “identificar os marcos históricos do lugar em que vive e compreender seus significados” (BNCC, 2018, p. 411). Mais uma vez, cabe ao professor de História explanar em sala de aula e indagar aos alunos a identificarem o porquê de o teatro Guarany ter sido um marco histórico para a cultura teatral local, conjuntamente com a movimentação de pessoas pela estação de trilhos urbanos a interligar uma pequena povoação de Arronches e a província Fortaleza em pleno ano de 1874³³⁵.

A competência (EF04HI03), enfatiza “identificar as transformações ocorridas na cidade ao longo do tempo e discutir suas interferências nos modos de vida de seus habitantes,

³³⁵ Como explanado previamente, Fortaleza estava sem teatro por cerca de dois anos. A via férrea de Baturité, que passava por Arronches, visava melhorar o acesso e os “caminhos fáceis” de transportes de mercadorias do lavrador do campo à mesa das cidades e seus arrabaldes, garantindo a condução de produtos de todo tipo. O lucro com a movimentação de pessoas com bilhetes de trens ao teatro, a diminuição das distâncias ou tempo decorrido de espera ou consumo de mercadorias, a simbologia do trem como progresso era o aliado às transformações do dia a dia da antiga cidade de Parangaba.

tomando como ponto de partida o presente” (BNCC, 2018, p. 413). Para os teatros situados no centro de Fortaleza, entender o porquê eles serem construídos próximo ao Passeio Público, entender os enquadramentos de ruas com os seus teatros do período. Como essas disposições espaciais podem responder a mudanças e permanências positivas à época? Para apontarmos um quadro sociocultural hoje, precisamos partir daqueles teatro-lugares como limites territoriais de significados urbanos e aspectos de sociabilidades, entendendo como se poderia usufruir deste espaço em Fortaleza XIX. Ao trabalhar com crianças, o mais simples é considerar o seguinte: a partir do Passeio Público de Fortaleza, contava-se com ruas com teatros e espetáculos a cada noite. Entendendo os diferentes tempos e espaços históricos que isto aconteceu, o professor pode pedir para apontar quais os acontecimentos significativos e urbanos que mudariam a cultura da cidade e os hábitos de seus habitantes, inclusive relacionado a diversão.

Os objetivos dessa unidade temática (subcapítulo 4.2) e das aulas geradas é investigar questões por meio de atividades didáticas relacionadas com a história sociocultural de Fortaleza do século XIX, tendo os teatros e suas sociabilidades como objeto de estudo; compreender as novas relações espaciais ou significativos momentos culturais ou sociais pelo demarcação de tempo e espaço, a fim de refletir o pertencimento com a cidade de Fortaleza, a partir das ruas atuais; classificar para conhecer a linha de tempo de cada teatro em análise, visando à produção e a circulação de pessoas, às manifestações presentes em cada cenas ou épocas demarcadas; debater para questionar sobre a história e a evolução da comunidade em que os estudantes vivem, bem como a importância da preservação do patrimônio cultural, à responsabilidade social e à construção de atitudes em narrativas históricas orais e escritas.

Como procedimento metodológico, cada sequência didática semelhantes se concentrará em duas aulas sob abordagem temática e por etapas; individual e coletiva (em equipes). Cada aula contará com 1 hora de carga horária. Na primeira aula, propomos contextualizar as crianças em sala, para fins de explicar, debater, registrar e apresentar o tema da primeira aula - “a história sociocultural da cidade de Fortaleza e os teatros no século XIX”, como também, a da segunda aula “os teatros da Fortaleza antiga em suas ruas atuais”. A atividade da primeira centrará em discussão temática e, a segunda, em prática pedagógica, com avaliação dialógica e reflexiva.

Para a primeira aula sobre “A história sociocultural da cidade de Fortaleza e os teatros no século XIX”, na primeira etapa do trabalho iremos refletir: a) o que se compreende por

conceitos sobre história, história cultural, sociabilidades, cultura, diversão; b) o passatempo em Fortaleza - (em que lugar(es) se dava(m); como, com o quê); c) como os habitantes se vestiam; d) o século XIX, como era viver nessa época e existiam teatros; e) quais classes de pessoas moravam em Fortaleza. Pediremos, para este momento, o registro das suposições das respostas no caderno do aluno, poderá ser realizado por duplas ou debates à reflexão. As questões reflexivas, em determinados momentos, serão encaminhadas sem causar “tempestades de ideias”.

Na segunda etapa desta aula o professor(a), em sua abordagem dialógica, comunicará as respostas e as perguntas anunciadas, atento às questões de suporte em cada ficha temática. Em seguida, indagará sobre a locomoção das pessoas, o meio de transporte (a pé, a cavalo, por trem), as estações de trem, para entrar nas questões temáticas dos nomes, tempo e espaço dos teatros (apresentação para sua segunda aula).

Na terceira etapa desta aula refletiremos sobre o Passeio Público de Fortaleza, sua história, importância urbana, localização cultural e social para a cidade, significado de saúde para a população da época. “O Passeio Público, por sua vez, surgiu para satisfazer o desejo por uma área exclusiva de lazer público que Fortaleza carecia e outras grandes cidades brasileiras já possuíam” (PONTE, 2004, p. 170). Nesta etapa, será distribuído ficha para cada equipe de três grupos: a Ficha nº 3 indicativa do quadro histórico e cultural do Passeio Público. Para um único grupo a Ficha nº 2, contendo informações da Via-Férrea de Baturité e seu quadro histórico. Cada ficha acompanha 5 questões objetivas, estudos como suporte de apoio, além de informações históricas. Cada equipe com sua temática e seus membros terão a atitude de comunicar e debater no grande grupo geral (a plateia), as informações e os dados colhidos em fichamentos posteriores. Para a equipe de três grupos que ficará com a ficha nº 3 é preciso seguir uma regra: cada grupo se subdividirá para apresentação de três alas as avenidas do Passeio, com a sua única equipe e “ala social”. O professor pode enumerar no verso de cada ficha, os números 1, 2, 3, aleatoriamente e, estabelecer surpresa. Assim, a equipe corresponsável por cada um dos três planos do Passeio Público, a citar Carapinima, Caio Prado e Mororó. Cada equipe receberá uma ficha com 3 correspondentes em conjunto de relatos de seus aspectos culturais já separados inicialmente pelas mãos do professor(a). Não haverá necessidade de a equipe de três grupos realizar esta etapa de divisão em três alas, as avenidas.

Na última etapa, configura-se contabilizar o tempo determinado para essa dinâmica de acolhidas de dados por equipes para apresentação da Estrada de Ferro de Baturité e do

Passeio Público. Os alunos (as) podem apoiar em linhas escritas nos cadernos e retornar ao círculo do grande grupo para debater as questões e, por equipes, apresentar seus subtemas por ordens das fichas (nº 2, nº 3). Neste momento, interligar os conceitos, os lugares, os passeios, a locomoção ao contexto da etapa 1. O professor(a) permanecerá na mediação teórica, prática, dialógica, avaliando horizontal o trabalho do dia.

A segunda aula terá o tema “Os teatros da Fortaleza antiga em suas ruas atuais”. Para a primeira etapa propomos solicitar novamente aos alunos, reflexões do tipo: a) o que se entende por povoado, arrabaldes, travessa, rua, cidade, centro urbano, em suas diferenças e semelhanças; b) qual o entendimento de uma linha do tempo, o que é e para que ela serve; c) qual o conceito de cronologia e como podemos classificar ou diferenciar a duração no tempo histórico; d) significado de gênero para espetáculos (drama e comédia); e) a compreensão de “abertura musical” em século XIX. Pede-se para os alunos registrarem suas suposições e suas respostas no caderno do aluno ou realizar um debate por duplas, ou um debate reflexivo. As perguntas, paulatinamente, podem ser apresentadas em momento determinado. Em sua abordagem dialógica o professor(a) comunicará, a seu tempo, as respostas e perguntas anunciadas, bem como, se as questões de suporte contidas em cada ficha temática foram respondidas.

Para a segunda etapa da aula, procederemos a distribuição de fichas individuais de quadro histórico e cultural sobre os teatros, dividindo a classe em 4 equipes: (Ficha nº 1) - Teatro Guarany; (Ficha nº 4) - Teatro São Pedro; (Ficha nº 5) - Teatro São José; (Ficha nº 6) - Teatro São Luiz. Cada ficha acompanhará 5 questões objetivas ou mais, em cada ficha de estudos, algumas com os objetivos comuns acima, como suporte de apoio aos dados históricos. Os anúncios impressos de divulgação de espetáculos para cada teatro, da época, podem ser disponibilizados em cópias, para apreciação de cada equipe.

Na terceira etapa, repete-se a abordagem pedagógica da aula anterior. Na quarta etapa, forma-se um círculo do grande grupo para debate de questões e, as equipes apresentam seus subtemas, no contexto de apresentação de fichas temáticas nº 1, nº 4, nº 5 e nº 6, os quadros históricos e culturais dos teatros. Outras reflexões podem ser relatadas em grupo como: a) qual a sequência de representação que os espetáculos de associações dramáticas costumavam seguir em cena? E por quê?; b) mencione uma breve linha do tempo de cada teatro e suas atuais ruas, quais permanecem, quais mudaram; c) se os alunos já estiveram nas ruas dos teatros antigos; e) quais desses teatros estudados a fachada ainda existe; f) qual a importância de preservação; g) qual o importante teatro de Fortaleza fundado e a funcionar

desde o ano de 1910. O professor(a) permanece sob mediação teórica, prática, dialógica, realizando avaliação horizontal em toda a segunda aula. Como atividade domiciliar, pede-se que cada aluno, em algum momento, narre para seus familiares a história de um teatro estudado em aula (livre escolha), com seus aspectos sócio-histórico-culturais, e procure situá-lo em espaço atual (Rua). “Uma cidade antiga guarda um acervo de fatos nos quais as sucessivas gerações de cidadãos podem se inspirar e recriar sua imagem de lugar” (YI-FU, 1983, p. 193).

4.3 A prática teatral do “antigo e belo” (Dueto) “O Meirinho e a Pobre” como proposta para o Ensino de História

O Meirinho e a Pobre é um velho e lindo *entremez*, que agrada sempre quando desempenhado bem, como o fizeram a Sr.^a D. Julia e o Sr. Hypolito. A boa voz da Sr.^a D. Julia, sua *mise* agradável e insinuante, *eletrizaram*, a tal ponto, que não se prestou a atenção a uma *trompa amoladora*, que ajudou com sofreguidão ao *estrompeamento* musical (“Theatro S. Luiz”. *Cearense*, Fortaleza. 7 de março de 1882, p. 1, grifos do jornal).

Outra proposta que pode ser feita a partir da investigação dessa pesquisa é trazer, para ser discutido em sala de aula, um dos espetáculos que foi apresentado no passado no Guarany. Pretendemos compreender também quais parâmetros fundamentais podem ser comparados hoje nesta representação, como a compreensão do conceito de “belo”, a compreensão do gênero *entremez*³³⁶. O texto “O Meirinho e a Pobre”, de autoria desconhecida, é dueto musical que foi representado e cantado no Teatro Guarany entre os anos de 1874, 1876 e 1879, a circular com diversas versões, nos teatros brasileiros por quase todo o século XIX. A segunda encenação foi realizada pela Companhia Dramática da empresa de Lima Penante no domingo, 6 de agosto de 1876, no teatro Guarany, após uma noite de comédias que terminou com o “fadinho brasileiro, Cateretê³³⁷”. Anos depois, em 1879, o jornal anunciava novamente a representação do “interessante” dueto de lundu cantado, o fadinho brasileiro “o Meirinho e a Pobre”³³⁸. Supomos que “a partitura desse

³³⁶ “*Entremez* - Nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro, eram apresentados alguns números cômicos, [...]. Foi Lope de Rueda quem deu forma definitiva ao *entremez*, colocando-o, na maioria das vezes, entre o 2º e o 3º atos de uma peça mais longa e fazendo-o terminar sempre com cantos e danças (GUINSBURG, 2006, p. 131 *apud* SANTOS SILVA, 2008, p. 18, grifos dos autores). No caso, nos teatros aconteciam ao intermediar as representações entre o drama e a comédia, em noite espetáculos. Ou, entre qualquer um outro espetáculo sem importar o gênero, mas, a mudança do tempo, o intervalo, o entre, o devir.

³³⁷ *Cearense*, Fortaleza, 4 de agosto de 1876, p. 4.

³³⁸ *Cearense*, Fortaleza, 6 de julho de 1879, p. 4.

fadinho, editada na coleção de lundus brasileiros da Casa Arhur Napoleão, indica tratar-se de um cateretê composto por Manoel Joaquim Maria. De fato, uma certa confusão de gêneros reinava na edição musical brasileira no século XIX”, segundo nos aponta Anaïs Fléchet, (2018, p. 283).

Certamente o gosto do público de hoje alterou-se com o tempo e com o olhar às mudanças históricas e culturais voltadas às experiências teatrais e pós-virada de séculos, diante de vários acontecimentos e fatos históricos decorridos, muitos deles atrozes e menos pueril para com o contexto da época, ao enredo de representação e canto do “fadinho brasileiro”. A leitura do título pode ser lida em posição invertida - “A Pobre e o Meirinho”, como suposição de exercício pedagógico para oferecer uma visão invertida de ordem social e poder alterado entre os pares.

O público conhecia o texto representado, não somente este, mas a gama de dramaturgias de gênero em dramas e comédias levado aos teatros por cada associação ou companhia dramática que ficou em cartaz nos teatros. Havia também outro sujeito conhecedor das obras dramáticas: “o crítico teatral” que, sob pseudônimo, tornava-se o redator, a induzir os atores a fazerem e dizerem as falas e gestos à cena conforme sua apreciação, ou por mérito de ter assistido o mesmo espetáculo em outros teatros, ou por ter em mãos o texto já lido previamente.

O conceito de “belo” insere-se no mundo das Artes visuais e auditivas. Na Belas-Artes, o “belo” era sinônimo de imitar a natureza. Para a professora Norma Domingos “[...] cria-se um novo conceito de beleza: a natureza pode ser representada tal como ela é, ou mais bela. A arte representaria assim a encarnação de uma beleza – paradoxo constitutivo – até mesmo mais bela que a natureza” (DOMINGOS, 2009, p. 161). Cabe então, ao artista, nesse caso o dramaturgo que nos é desconhecido conduzir-nos a outra imitação por meio de seu texto literário dramático. Junto ao trabalho de alunos atores em cena, representaria o objeto em linguagem por intermédio do teatro e da partitura musical cantada, o próprio elemento existente da Arte: a obra teatral. Na peça do “Meirinho e o Pobre”, com versão em dueto musicado para seus papéis-tipos, no baixo-cômico no papel de Meirinho estava o ator Siqueira Braga, e no papel da Pobre, como dama galã estava a atriz Virginia de Barros. Juntos, eles cantaram o “lindo dueto” da peça no dia 4 de outubro de 1874, pela primeira vez, no Teatro Guarany em Arronches. São denominados papéis-tipos masculinos e femininos, a caracterização que levavam os nomes de “figuras” sociais, convenção

obrigatória que os atores enfrentavam junto aos contratos de trabalhos conjuntamente com os textos impostos dos papéis-tipos aos artistas da cena teatral oitocentista.

E sobre a disciplina História e seu ensino? Mais uma vez, Fernando Seffner é quem nos responde: “É tarefa importante do ensino de história possibilitar que os alunos reconheçam nas diferentes conjunturas históricas, os esforços de mudança e permanência que estavam em jogo; os modos como se deram os embates; as ideias, valores e princípios políticos [...]” (SEFFNER, 2019, p. 169). Em outras palavras, sobre o texto encenado cabe indagarmos aos alunos o porquê de ele ter sido representado tantas vezes e existir mais de uma versão dos textos. Qual o conceito de versão para época? Ou poderíamos chamar de “apropriação”, segundo Roger Chartier (1988)? Ou, na compreensão hoje, de “imitação”?

Entramos no quesito histórico do texto, no caso, as suas diversas montagens: por quais companhias e teatros cearenses ou nomes de artistas que representaram essa obra; em quais décadas e conjunturas? Em qual das versões o público mais se agradou, inicialmente considerado “lindo” e, depois, “velho”? Quais os valores sociais e relação de poder ou embates estão em jogo, tão presentes na história da peça representada pelo “homem da lei” e a desvalida moça que ainda educa meninos? Quais os desafios que podem enfrentar as pessoas consideradas “desvalidas” atualmente? O que pode ter mudado ou permanecido em seu quadro histórico e social entre os séculos? Por que não se obteve o nome do autor conhecido, nesse ínterim? São possibilidades didáticas e investigativas no campo da História Cultural, com abordagem interdisciplinar, para o embarque na seara de dramaturgia deste “texto modelo” do século XIX, aos alunos do Ensino Fundamental e Médio (SEDUC-CE).

Para as crianças do 4º ano do Ensino Fundamental propõe-se, como unidade temática junto à BNCC-História o tema da “circulação de pessoas, produtos e culturas” e, como objeto de conhecimento, “a circulação de pessoas e as transformações no meio natural” (BNCC, 2018, p. 412). Para esta temática busca-se obter a habilidade de “reconhecer a história como resultado da ação do ser humano no tempo e no espaço, com base na identificação de mudanças e permanências ao longo do tempo” (BNCC, 2018, p. 413). O objetivo é analisar a circulação do texto escrito considerado a parte do teatro e da música no dueto do “O Meirinho e a Pobre” (apêndice B, p. 180) e seus sujeitos. Como produto cultural de sua época pretendemos estabelecer a relação intrínseca entre o tempo presente e o passado desconstruindo sua permanência para evoluirmos em perspectivas de mudanças socioculturais. Para isso, disponibiliza-se cópias impressas para cada aluno(a) do dueto, além de material informativo suplementar de fontes históricas mapeadas em contexto educativo,

os estudos históricos dos artistas sobre o texto e as circunstâncias históricas, tudo disponível para consultas. As aulas podem consumir três encontros de abordagem, cada uma com 01 hora de carga horária.

No primeiro momento da aula, partiremos para uma leitura em análise histórica, social, artística e textual a partir da situação interna entre os dois personagens sujeitos da história, retratada por debates. Quanto à análise histórica, social e textual, as questões levantadas podem ser as anteriormente apresentadas. Para os passos seguintes, pode-se fazer em duplas: a) breve estudos biográficos e trajetória dos artistas Siqueira Braga e Virgínia de Barros, nos vários teatros por onde trabalharam até despontar no Teatro Guarany, entre suas andanças e partidas; b) identificar o conflito histórico interno entre os dois personagens e a relação social, de poder e habilidades, da época; c) reescrever partes do texto substituindo palavras “difíceis” à correção de verbos e escritas, para as palavras vocabulares de hoje; d) utilizar-se de criação de desenhos, da imaginação, a partir do perfil dos personagens descritos no texto e escrever em 5 linhas a imagem criada, a sua estória, (idade, moradia, condutas, etc.), antes do encontro de cada um (entre o meirinho e a pobre moça) a chamada “Cena Zero”. Também pode se fazer o inverso: os alunos criarem seu texto, o depois (*devir*), a partir do final dado; e) discutir que argumentos o autor desconhecido do texto usa para terminar o enredo entre os dois sujeitos personagens para convencer quem está lendo ou assistindo.

No segundo momento da aula, solicita-se a formação de todos os participantes em 2 equipes. O texto de “O Meirinho e a Pobre” contém, ao todo, 12 partes em versos. Os versos serão divididos, recortados a partir de cada 12 estrofes para que deem 6 partes diversificadas, entregues pelo professor(a) às equipes formadas, de forma aleatória. Importante que cada equipe fique com a sua parte contendo seis versos do texto recortados de cada diálogo original para análise cronológica de falas, ações físicas de personagens e uma possível duas versões curtas (internas) do texto criadas nas duas equipes (pode ser lida em cada equipe em voz alta para o grupo). O passo seguinte é a escuta ativa e a leitura em círculo para pôr em ordem uma nova e grande versão do texto, que será construída em leitura circular, respeitando a vez dos interlocutores do texto (Meirinho e a Pobre moça), seus diálogos, os acontecimentos e os inter cruzamentos de conversação textual. Cada seis membros designado da primeira equipe lerá o seu recorte em sequência alternada; em seguida, segue a leitura do membro da segunda equipe, assim sucessivamente, em cadeias, até terminar com os 12 recortes lidos em uma versão aleatória. Para melhor entender a ordem, a proposta é começa

uma aluna a ler o recorte da “pobre moça” e outro aluno lê “o meirinho”. Para a avaliação, é de suma importância observar se houve a leitura e a coerência dos fatos e dos diálogos, se eles se modificaram ou permaneceram no tempo-espço corretos em relação a situação original do texto, ou se aconteceu em sala de aula mais mudanças ou permanências de uns elementos “verdadeiros” pela entrada de textos trazidos pela vez e voz do aluno (a), em equipe.

O terceiro momento da aula é o exercício de interpretação teatral propriamente dito, com a participação de dois alunos voluntários e apreciação de plateia. Será realizado a musicalização do dueto em canção popular em sala de aula, em parâmetros musicais e social histórico advindo do texto-fonte, com a participação de todos. Utiliza-se da pedagogia do teatro em que “[...], o jogo dramático e teatral procura não somente instaurar o “onde” (situação dramática, na perspectiva do texto) organicamente, no corpo de intérprete, mas o “quê” (as ações que cada ator e personagem exercem e representam/fisicalizam)” (LUCENA, 2012, p. 13). O “onde” é o lugar da cena, mas do ponto de vista do ensino da história pode ser o lugar em que ocupa o aluno (a) no momento, como sujeito histórico, diante da vida, a lidar com a arte teatral ou com o conteúdo de história, em busca de maturar o conhecimento histórico escolar. O “quê”, nas circunstâncias de práticas teatrais ou sociais, é como o aluno(a) se autoavalia no processo natural de mudanças ou permanências para estabelecer com o outro ser social; o melhor de si. Esse “eu” sob expectativas para um mundo em perspectivas de mudanças e evolução espiritual pelo ser social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história cultural da Vila Nova de Arronches, na Fortaleza do século XIX, a partir da construção do Teatro Guarany em 1874, de seus provedores à época, dos seus agentes envolvidos, introduzem a Vila de Arronches no mapa de diversão: o edifício entre o povoado, servido por linhas de trens, ocupa-se de repertório teatral e musical com textos de circulação nacional, gêneros do drama a comédia, as *ouvertures*, a partir da Associação Dramática de Eduardo Alvares, empresário com tino de inaugurar casa de espetáculos e o maestro Manoel Rodrigues de Souza Magalhães, à frente da “orquestra” em todas as noites de espetáculos. Uma Fortaleza integrada, distante daquela cidade de vida pública mundana e noturna ou desprovida de “passatempo intelectual” e risos livres desde o fechamento do velho Thaliense, a partir de março de 1872.

A história cultural também se revela nas práticas culturais da povoação de Arronches, dando continuidade as benesses sociais e o poderio de ilustres moradores locais, pessoas abastadas como o dito Manuel Francisco da Silva Albano ao popular major Mello, o qual distribuía cadeiras de graça aos seus amigos em algumas noites de espetáculos no Guarany. Em tempos remotos, a banda de música da polícia era presença constante em eventos sociais e populares, como tocar dentro do Guarany, nos eventos musicais do Passeio Público de Fortaleza, dentro do trem de passageiros, durante o trajeto de ida/volta de trem de Fortaleza ao pequeno povoado ou nos estabelecimentos comerciais inaugurados, recepcionando ilustres hóspedes nacionais, como nos idos de 1882 quando o jornalista e orador ativista abolicionista José do Patrocínio³³⁹ se fazia recorrente em servir a cidade.

No passado, os passeios de trens de passageiros eram novidades para a época. A elite letrada se demonstrava, ao mesmo tempo, ingênua e exibicionista, com a ida aos espetáculos e aos passeios, sinônimo de recreio e diversão. Os figurinos e acessórios, oriundos da França, passaram a ser um hábito vestir-se em trejeitos elegantes pelos seus frequentadores (não somente público de teatro), especialmente para assistir o drama “novo”. Por um lado, tinha-se uma imprensa participativa, com vendas de espaço de anúncios de divulgação de espetáculos para o Guarany ou demais teatros; por outro, o espectador leitor de cartas, levadas por ele mesmo, a exigir que se apontasse os erros e acertos do espetáculo

³³⁹ “**Hospede.** – No vapor [nacional] ‘Ceará’, entrando hontem, chegou a esta cidade o Sr. José do Patrocínio, um dos redactores da *Gazeta da Tarde*. Ao desembarque concorreram seus amigos que precedidos de uma banda de música [da polícia] o acompanharam até o hotel do Norte” (*Cearense*, Fortaleza, 1 de dezembro de 1882, p. 3, grifo do jornal).

representado em Arronches, com linhas de julgamentos impiedosos, a avaliar os trabalhos dos atores, atrizes e o empresário teatral. Na seção “a pedido”, o leitor solicitava a representação de certos espetáculos. A identidade do crítico do jornal mantinha-se velada por um pseudônimo. Nos impressos cearenses, o espaço de crítica local caminhava de forma imitativa com outros jornais e produtos (dramaturgias) de circulação teatral nacional, comparados com os sistemas de produção de espetáculos ocorridos nos teatros do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Recife, Maranhão, Bahia, Alagoas, dentre outras províncias de práticas de tradição teatral para o período.

Nesta investigação assume-se, com grau de importância de resultados obtidos, a descoberta do sujeito histórico, o deputado provincial e major José Feijó de Mello Júnior, dono do teatro Guarany, possuidor de olarias à margem da lagoa. O capitão Manuel Albano foi o doador do terreno. No auge de temporadas teatrais ou na consolidação de trilhos urbanos pela estação de Arronches, Albano foi o secretário interino membro da diretoria da Companhia Cearense da Via-Férrea de Baturité. Essas ações humanas reforçaram a narrativa histórica do lugar, para firmar o Teatro Guarany enquanto instituição cultural, à relação de poder e à memória de sua povoação através de seus agentes sociais, atrelados a uma época política, econômica, histórica e cultural.

Denota-se pensamentos articulados entre ambos (Mello e Albano) e outros homens de negócios, entre o próprio major e o negociante português José Joaquim Carneiro, proprietário do teatro São José e o empresário teatral Alvares da Silva. Mello e Albano se uniram mais ainda para as vendas de bilhetes de passagens de trens pela metade de preços de ida e volta ao teatro, oferecidos aos frequentadores com a comodidade de costume. No mês de setembro, o trem de volta para Fortaleza tornou-se gratuito ao público do Guarany. Até mesmo a promoção de bilhetes para a temporada da Companhia Dramática Empresa de Lima Penante no Teatro Guarany e seus frequentadores foram acordos firmados entre ambos os sujeitos.

A continuidade das práticas teatrais do teatro Guarany sofreu descontinuidade com a morte do seu “ilustre” apoiador, o major Mello, em 1879, bem como com os períodos dos anos circundados por severas estiagens. Como consequência, a população de toda a cidade ficou sem a diversão teatral, entediando-se e enclausurando-se devido o descaso do governo e em prol da higiene sanitária defendida pelas autoridades no período.

A morte prematura do major José Feijó de Mello Filho e a presença dos flagelos da seca pôs no centro do debate a representação dos espetáculos no referido prédio do teatro

Guarany, sua manutenção e a continuidade futura do lugar a partir de 1879, fato demonstrado com a vinda de pequenas companhias dramáticas itinerantes em turnês ao teatro de Arronches e a ausência da figura de um empresário à frente das temporadas. Da inauguração do teatro em 1874, registrou-se um salto temporal para o ano de 1876 e meados de 1879, da ocupação do Guarany, exclusivamente, pela Companhia Dramática do empresário Lima Penante. Essa descontinuidade de programação no Teatro Guarany foi ressaltada pela presença do teatro S. José em Fortaleza, que estava em pleno funcionamento, bem como o Teatro S. Luiz, a partir do ano de 1878³⁴⁰ em diante.

³⁴⁰ Pois, para o ano de 1878, o autor encontrou em fontes impressas já a presença, mesmo que inconstante, do Teatro São Luiz; sendo divulgado em anúncios pela imprensa cearense; e, revelava-se num tempo crítico para os teatros do período devido ao fato lamentável em contexto da seca e a companhia estável de doenças, como a peste da varíola (popularmente chamada de bexiga) a vitimar não somente os compatriotas cearenses. A edição do *Pedro II*, noticiava: “O Sr. Lorenzo Enrico Ayra, em vista do seu programa levará hoje [10 de novembro de 1878] no Theatro S. Luiz, um esplendido espectáculo, que se denomina gabinete beneficente de sciencias, letras e artes.” (“Espectaculo”. *Pedro II*, Fortaleza, 10 de novembro de 1878, p. 2, grifo do jornal.). Na certa um acontecimento que tratava da instrução pública por meio de conferências literárias. Assunto tão em voga desde o Brasil Colônia, como aquele dia; supunha-se como a instalação inaugural de um “Gabinete” para o pensamento científico ao progresso da escrita e das artes industriais. Um evento que aglomerava um certo ínfimo número da elite pensante cearense em momento inoportuno. Tanto que, não se obteve em fontes impressas o apurado de registros sucessivos do eventual acontecimento para tal dia no São Luiz. O impresso Constituição, a 24 de novembro de 1878, anunciava para o Teatro São Luiz, sábado de 30 do corrente; a “Sociedade Particular Dramática Recreio Familiar”, com a apresentação do seu “60º espetáculo”, levaria à cena “o importante drama em 5 actos e 7 quadros do distincto dramathurgo portuguez Mendes Leal, denominado: – Os Dous Renegados” – E para terminar a comédia “Os Maçons e o Bispo”, de Domingos Olympio, sendo representada apenas com um ato (*Constituição*, Fortaleza, 24 de novembro de 1878, p. 4.). E pedia-se aos membros “Srs. Socios todo o silencio na ocasião dos trabalhos”. O “diretor do mês” nomeado pela (S.P.D.) Recreio Familiar, era o “M. Villar” (Idem, p. 4). E, subentende-se que, também, tal representação não ocorrera por causa do resultado da irresistência humana às diversas funestas calamidades inerentes à seca de 1877-1879. Entretanto, foi na edição do impresso Constituição, a 6 de dezembro de 1878 se divulgava, novamente, para o Teatro São Luiz, no sábado 7 do corrente; que a “Sociedade Particular Dramática Recreio Familiar” (ainda, com a notícia da apresentação de seu “60º espetáculo”) dessa vez com o importante drama em um prólogo e 4 atos, “As Mulheres de Mármore” [de Mendes Leal]. E a finalizar o espetáculo a comédia com 1 ato, outrora anunciada; “Os Maçons e o Bispo” e, o diretor do mês, M. Villar (*Constituição*, Fortaleza, 6 de dezembro de 1878, p. 4.); em que tudo se confirmava para o real acontecimento teatral, no referido palco da cena do S. Luiz. A imprensa confirmava em notícia: “E’ extranhavel que em uma época de tanta calamidade, ainda tenham lugar esses entretenimentos públicos! [sic]” (*Constituição*, Fortaleza, 8 de dezembro de 1878, p. 2). “Denunciava”, ao mesmo tempo, presumia-se cautela o Constituição, um dia depois do espetáculo do São Luiz, a 8 de dezembro de 1878; portanto, também, no tal contexto de o Constituição se referenciava ao concerto em frente ao teatro S. Luiz: – “Passeio publico. – Hoje toca a banda de musica do corpo de policia das 5 as 6 1/2 horas da tarde. [...]” (Idem, grifo do jornal). A programação musical se dividia em 5 partes entre diversificados estilos musicais; marcha nacional, cavatina e dobrado, às árias de óperas. Por fim, a “Sociedade Recreio Familiar” somente veio apresentar o seu 61º espetáculo (decorrer do mês de abril, ano posterior), no Teatro São Luiz, a 27 de abril de 1879, o drama de costumes antigos com 5 atos, “O Caravaggio”; finalizava com a comédia de 1 ato, “As Joias das Joias” (*Cearense*, Fortaleza, 23 de abril de 1879, p. 4). O Alfredo Weyne, continuava, ainda, como secretário da associação particular dramática. Então, conclui-se via fontes históricas em considerações finais, que, o “Theatro São Luiz”, é do ano inicial de 1878 a término, em 1896. E, contribuiu para o enfraquecimento de público do Teatro Guarany, dentre outros fatores elencados acima; como o de produção artístico-cultural (empresário ausente, a falta de programação teatral etc.) até mesmo a contar com o ambiente atravessado pela referida estiagem e flagelo de doenças.

Após o falecimento de Mello, descobriu-se que o major deixou débitos vigentes do mês da arrecadação ao tesouro provincial, o do dia “5 de março de 1879”, no valor de 14\$400 aos “Orphãos de José Feijó de Mello” em Arronches³⁴¹. Pela notícia, supõe-se ser a residência da família Mello ou o próprio edifício do Guarany, por conta da paisagem geográfica informada. No ano de 1881, mais uma vez, surgiram notícias no jornal *Cearense* sobre o “Balanço da receita e despesas da Câmara Municipal de Fortaleza effectuado no trimestre de julho a setembro de 1881” o qual sinalizava como receita a “Dívida da viúva”³⁴² do ex-procurador José Feijó de Mello” a quantia em débito de “174\$962”³⁴³. Desde os espetáculos de Lima Penante no ano de 1879 até chegar ao final do ano de 1883 acrescentou-se um vazio de quatro anos decorridos sem representações teatrais no teatro Guarany quando se instalou a comissão promotora da Sociedade Particular Dramática Recreio Porangabense com os trabalhos da Comissão da Classe Artística no referido lugar, período paralelo ao da confraternização natalina da Paróquia de Arronches a seu padroeiro.

Uma distinta descoberta sob cunho de importância fundante se deu a partir da leitura do histórico no *site* da criação da Loja Maçônica Simbólica Porangaba nº 2 no ano de 1905, marco temporal final da pesquisa, em que se tomou conhecimento da existência do prédio do “Theatro Guarany” e sua exata localização hoje, unindo o passado histórico-cultural do edifício às suas memórias em função do lugar mencionado historicamente. No *Jornal do Ceará* no ano de 1905³⁴⁴, registra-se que os caminhos por terra até a denominada Vila de Porangaba se documentavam pela “antiga” “Estrada Empedrada”, permanecendo, por algum tempo no imaginário coletivo como a Estrada “velha” de Arronches. “Posteriormente pavimentado, esse caminho passou a se chamar “estrada de concreto”, denominada em 1930 de avenida João Pessoa” (HOLANDA, 2015, p. 18).

No livro Tombo da Paróquia de Parangaba lemos que: “[...] em Maio de 1937, iniciaram-se as obras do salão paroquial, ao lado da matriz [de Parangaba] (hoje alugado à

³⁴¹ *Cearense*, Fortaleza, 16 de abril de 1879, p. 4.

³⁴² “D. Josefa Augusta de Alencar Feijó”, ambos tinham um filho de nome “Carlos Augusto de Alencar Feijó”, este falecido na capital da Bahia, no ano de 1873 (*Cearense*, Fortaleza, 30 de março de 1873, p. 4).

³⁴³ “Camara municipal”. *Cearense*, Fortaleza, 25 de outubro de 1881, p. 3.

³⁴⁴ “Vende-se um [Sitio] na estrada empedrada que desta capital vae á Porangaba, perto do desvio do bond com casa para numerosa família; cacimba d’agua potável e mais 500 pés de fructeiras de toda as qualidades, já botadoras, além de muitas novas,; com 650 palmos de frente e com muitos fundos proprios [...]” (*Jornal do Ceará*, Fortaleza, 15 de fevereiro de 1905, p. 3).

COBAL)³⁴⁵. [...]. ”³⁴⁶. Na época, o “prédio do salão paroquial”, que representava o segundo salão da Paróquia da Matriz de Parangaba, foi alugado à Companhia Brasileira de Alimentos-Cobal³⁴⁷. Hoje, em 2024, não é mais. Quando foi alugado, precisou de reformas para atender a Cobal. Posteriormente outras reformas mudaram as características físicas do que foi documentado, antes, como um “cineteatro” em 1946. O Salão Paroquial oficial (Figura-09) era o prédio que atendia a comunidade porangabense e situava-se à direita da Igreja, não era o prédio que abrigou a Cobal por um longo período.

Figura 09 - Salão Paroquial da Igreja Matriz da Parangaba em 1915



Fonte: Álbum dos padres - 1915 (OLIVEIRA, 2017, p. 10).

Assim, a partir da imagem acima, da documentação relativa as memórias do bairro (OLIVEIRA, 2017) e de minhas memórias pessoais (LUCENA, 2002; 2024), em 1980, o

³⁴⁵ Hoje, como sou morador ainda do bairro Parangaba, na época, entre a minha infância no decorrer da década de 1980, e, principalmente, a adolescência; entrava para fazer compras no referido prédio quando a funcionar o conhecido, popularmente, “Supermercado Cobal”, pertencente à rede de mercantis da Companhia Brasileira de Alimentos (COBAL). (Memórias do autor, 2024).

³⁴⁶ Aconteceu no mandato do “12º Vigário (1936-1938): Pe. José Hortêncio de Medeiros”, segundo informa o site Arquidiocese de Fortaleza (copyright 2023-2024). Paróquia Bom Jesus dos Aflitos, Parangaba: Histórico. Disponível em: <Paróquia Bom Jesus dos Aflitos, Parangaba|ARQFOR (arquidiocesedefortaleza.org.br)>. Acesso em: 15 jan. 2024.

³⁴⁷ “Foi um órgão do Ministério da Agricultura criado em 1962 [governo João Goulart] e extinto em 1990. Tinha o objetivo de promover o abastecimento estatal nas grandes metrópoles de artigos hortifrutigranjeiros, assim abrindo postos de varejo por todo o país.”. Disponível em :<COBAL – A extinta Companhia Brasileira de Alimentos ainda pode ser uma boa opção? (eunahistoria.com)>. Acesso em: 15 jan. 2024.

primeiro Salão Paroquial de utilização pública à comunidade era o referente à fotografia dos Padres acima (Figura 09), e não, ao prédio da Cobal (Figuras 7 e 10).

Antonio Bezerra escreve que existia um teatro onde eram realizados shows de variedades na Parangaba. A edificação que poderia receber quatrocentos espectadores sentados era o salão, ao lado da igreja, onde passou a funcionar o Cine Tupinambá. Foi inaugurado por volta de 1946 a pedido da família Natalense, que adquiriu o projetor de filme que funcionava a bastões de carvão. Funcionou mais de 12 anos e ‘domingo era cheio’. Para garantir a diversão às tardes e noites, os Natalenses fizeram uma parceria com o grupo Severiano Ribeiro, que monopolizava o mercado de exibição e aluguéis de filmes. Os ‘carretéis grandes’ eram operados por três funcionários, que também controlavam para que os espectadores não fumassem na sala. ‘[...] Tinha os filmes e as séries. Revezavam um e outro’. [...]. O Cine Tupinambá também funcionava como teatro de variedades e recebia as novelas da rádio PRE-9 e os shows de comédia. Descaracterizada a fachada, o prédio hoje acolhe o Salão Paroquial da Parangaba. ‘Papai deu de mão beijada o prédio’ (OLIVEIRA, 2017, p. 10).

Antônio Bezerra de Menezes foi o único na historiografia do Ceará que procurou dar maior visibilidade à existência geográfica do prédio do teatro Guarany, mas caracterizando-o como um espaço de exibição de espetáculos denominado de “Teatro de Variedades”³⁴⁸. Nesse sentido, Menezes, a partir de sua própria memória de espectador quando, em 1874 contava com seus 33 anos de idade, registrou em 1901, para a história de Porangaba, que “[...] ao norte [da cidade, havia] um theatrinho, denominado das Variedades, no qual se tem representado esplendidos espectáculos [...]” (MENEZES, 1901, p. 63). O historiador cearense referenda a existência do “Theatro Guarany” como local de representações de sucessos, entre os dramas e comédias “ligeiras” de 1 ato, de duetos musicados, principalmente, no decorrer do seu ano de auge, o da inauguração, com temporadas dos espetáculos da Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares, aos domingos e às segundas-feiras, impreterivelmente.

Quanto à “... edificação que poderia receber quatrocentos espectadores sentados era o salão, ao lado da igreja...”; sinalizado em artigo por Oliveira (2017, p.10), temos dúvidas em quais dos dois salões paroquiais entre a Igreja se encontrava o referido Cinema mencionado, uma vez que os dois edifícios permanecem um ao lado direito e o outro esquerdo, ambos entre a Igreja Matriz Bom Jesus dos Aflitos. Mas, acreditamos que, o “segundo Salão Paroquial da Parangaba” à esquerda, no primitivo espaço edificado, no qual

³⁴⁸ “**Teatro de Variedades.** Espetáculo apresentando diversas atrações teatrais, como danças, coro de bailarinas, desnudamentos, monólogos e desencontros cômicos, costurados em um enredo divertido e ligeiro. Também chamado Teatro Burlesco”, segundo Edilberto Florêncio dos Santos (2018, p. 276, grifo do autor); *in*: Glossário de termos e gêneros teatrais).

foi o teatro Guarany, o lugar onde acolheu-se o Cine Tupinambá³⁴⁹ da família Pedra Natalense à década de 1940, e não a Casa Paroquial oficial onde fica atualmente o escritório da Paróquia. Subentende-se também que o imóvel pertenceu ao pai do senhor “José Jehovah Sampaio Natalense (77 anos), o mais antigo morador do bairro, [e proprietário do álbum com as fotos da Parangaba do início do século passado]” (OLIVEIRA 2017, p. 6). Supomos ainda que o prédio foi “vendido” à paróquia da Igreja por um preço irrisório.

Entendemos que o prédio do antigo Teatro Guarany ainda existe hoje no bairro Parangaba, porém, completamente desconfigurado ao longo do tempo, (como a própria imagem estampada no *site* da Loja Simbólica Porangaba nº 2, evidenciada acima, aponta.). Na época atual, sua fachada do prédio não é mais a mesma que a da época loja. Possui hoje duas das 4 aberturas de portas, a primeira e a última se configuram em janelas e não mais portas de entrada, se compararmos com a imagem da fachada figura 10 abaixo.

³⁴⁹ Segundo aponta o docente (UNILAB) Gledson Ribeiro Oliveira (2017), em seu artigo, que “Os descompassos entre a memória oral e a memória fotográfica são parte da problemática de pesquisa. Segundo Jehovah, o nome do cinema era Marabá e não tupinambá. O pesquisador não encontrou evidências que corroborem essa versão” (OLIVEIRA, 2017, p. 10).

Figura 10 - Fachada atual do imóvel onde funcionou o “Theatro Guarany”³⁵⁰



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Supomos, que a sua área interna, quanto à arquitetura original, igualmente tenha sofrido modificações “necessárias” pela ação humana no decorrer dos tempos, ao uso do espaço para diversos ou esporádicos empreendimentos comerciais, como espaço do Supermercado Cobal, ocorrido na segunda metade do século XX e, posteriormente, como salão de reunião de batismo, assuntos de primeira comunhão, espaço de prestação de serviço da Igreja Matriz, principalmente a partir dos anos 2.000 em diante.

Por fim, ambos edifícios paroquiais hoje existentes estão descaracterizados de suas fachadas. O primeiro, presume-se que nunca tenha deixado de servir em utilização do prédio como Casa Paroquial, escritório a serviço da comunidade da Parangaba. O segundo, o qual se destinou primeiramente ao Teatro Guarany, permanece boa parte do tempo fechado ou disponível, quando é aberto, para eventuais atividades da Igreja Matriz Bom Jesus dos Aflitos-Igreja da Parangaba somente.

³⁵⁰ Também, funcionou o **Cine Tupinambá**, década de 1940; a **Cobal**, década de 1980. Atualmente, espaço eventual para a Paróquia da Igreja Bom Jesus dos Aflitos.

Parangaba já foi diversas vezes contada e recontada em jornais e revistas de circulação local sobre seu espaço nos séculos anteriores, sobre a vida literária e seus poetas ou em livros de história ou em pesquisas acadêmicas. Sobre a história do Teatro Guarany da Vila Nova de Arronches não encontramos nenhuma referência e cremos que esta pesquisa a faça pela primeira vez. Documentar para revelar o momento de sociabilidade e práticas culturais e teatrais a partir de seus elementos condicionantes, tornou-se possível a partir da própria existência do teatro naquele espaço de Vila Nova de Arronches (Ceará), junto a sua história local, com seus agentes condicionados a um ambiente sob consonâncias também conectadas e comparadas ao fato histórico e a cultura teatral: seus atores e atrizes, diretores de cena, empresários e arrendatários, dramaturgias e registros de espetáculos, a música e as *ouvertures*.

Foi importante elucidar para localizar o seu lugar no referido momento sócio-histórico e no contexto teatral local e brasileiro. Para promover futuros estudos da História Cultural do Ceará, é importante que saibamos de sua existência e sua fecunda contribuição cultural local. Nos mais de 150 anos de história do teatro cearense, não havia sido documentado e nem disponível com detalhes as narrativas históricas que ora se apresentam, com uma investigação mais apurada baseada em fontes históricas do período para promover e resgatar a “esquecida” e envolvente história do povo cearense a partir de sua cultura teatral do século XIX: o teatro Guarany, da Vila Nova de Arronches.

Recomenda-se para pesquisa futura um estudo mais apurado para as “críticas teatrais” oriunda de jornais da época, com destaque aos espetáculos do teatro Guarany, as temporadas da Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares e seu Elenco, a fim de entendimento analítico quanto ao processo social, estético, político e artístico do período e a efetiva participação de seus artistas itinerantes; os empresários teatrais todos envolvidos em rede de conexão, conjuntamente, com a imprensa, o teatro, a cidade e o público leitor local. Como também, uma catalogação de novos teatros descobertos com mais dados históricos informativos e detalhes de mais aspectos culturais, para servir de documentação em fontes de consultas prévias; fomentar a investigação vindoura sobre o tema da história (cultural) do teatro cearense do século XIX, a complementar com o que já se tem em registro: os já desvendados e estudados teatros oitocentistas da cidade de Fortaleza.

Sobre as atividades realizadas como sugestão trans/interdisciplinar, envolvendo o tema da pesquisa e o ensino de História, espera-se ou recomenda-se que o professor(a)

profissional da escola básica de ensino faça bom uso do conceito de “apropriação”, em referência aos fundamentos teóricos discutidos em Roger Chartier (1988).

Para uma significativa ação pedagógica junto aos alunos e à história social da cidade de Fortaleza sugerimos que os professores se apropriem em sala de aula, conjuntamente com seus educandos, dos processos em práticas experienciais acerca dessa fascinante história local e cultural de Fortaleza XIX, em busca de captar competências de um conhecimento histórico a nível escolar. Além disso, apoderar-se desse conhecimento para a fruição da narrativa e da consciência histórica da realidade e memória local, do despertar da Escola para um currículo “comum” à vida dos estudantes e ao Ensino de História fora de padrões de *Curriculum* eurocentrista ou tradicional.

FONTES

Álbum dos Padres de 1915:

Dimensões: 16,5 x 11,5 cm. Foto 6. “Salão Paroquial da Igreja Matriz da Parangaba construído com elementos de vários estilos arquitetônicos. A fachada permanece com a platibanda, mas perdeu o guarda-corpo em ferro, as venezianas, a bandeira e os balcões. À direita veem-se os trilhos do bonde que seguia para o cemitério” (OLIVEIRA, 2017, p. 10).

Biblioteca Nacional Brasileira:

O Despertador, Santa Catarina, ano 1863.

Cearense, Fortaleza, ano 1865, 1868, 1869, 1871, 1873, 1874, 1875, 1876, 1879, 1880, 1881, 1882, 1884 e 1890.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 1867.

Constituição, Fortaleza, ano 1870, 1871, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879 e 1882.

Pedro II, Fortaleza, ano 1860, 1862, 1870, 1872, 1874, 1874, 1887, 1888, 1889.

A Província, Recife, ano 1874.

Pyrilampo, Fortaleza, ano 1874.

Jornal de Recife, Recife, 1874 e 1876.

Jornal do Amazonas, Manaus, ano 1877.

A Flecha, São Luís, ano 1880.

A Ordem, Baturité, ano 1880.

A Regeneração, Santa Catarina, ano 1881.

Gazeta do Norte, Fortaleza, ano 1882.

Libertador, Fortaleza, ano 1881, 1883, 1884, 1890 e 1889.

A República, Fortaleza, ano 1894, 1895 e 1897.

Amazonas, Manaus, ano 1886 e 1890.

Novidade, Rio de Janeiro, ano 1888.

Estado do Ceará, Fortaleza, ano 1890 e 1891.

O Telephone, Fortaleza, ano 1891.

O Pão, Fortaleza, ano 1895.

O Figarino, Fortaleza, ano 1895 e 1896.
Almanaque do Ceará, Fortaleza, ano 1896, 1899, 1900 e 1952.
A Federação, Manaus, ano 1899.
O Saco-Riso, Fortaleza, ano 1900.
Jornal do Ceará, Fortaleza, ano 1904, 1905 e 1907.
Gazetinha, Fortaleza, ano 1906.

Documentos impressos

Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Ciência Tecnologia e Educação Superior. Universidade Estadual do Ceará – UECE – Pró Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Chamada Pública de Seleção [da UECE] Nº 09/2022. Anexo 3: Detalhamento das Pesquisas e Projetos por Programa de Pós-Graduação. Mestrado Acadêmico História, Culturas e Espacialidades – MAHCE. Título do Projeto: Formação docente em História Social da Cultura a partir dos teatros e suas sociabilidades em Fortaleza do século XIX. Objetivos [Geral e] Específicos do Projeto. Fortaleza: UECE [MARTINS GONÇALVES], 2022, p. 39.

Projeto nº 58 sancionado e publicado como lei em 18 de setembro de 1873, (*Fundo Leis e resoluções provinciais e estaduais*, ala 5, estante 3, prateleira 16, livro 03, data: 1872-1873, APEC).

REFERÊNCIAS

- ALEM, Nathalia Helena. Apropriações. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. Disponível em: <https://www.resenhacritica.com.br/wp-content/uploads/2022/01/Historia-Temistocles-Cezar.pdf> Acesso em: 23 jan 2024
- ALMEIDA, Nilton Melo. **Os ferroviários na cartografia de Fortaleza: rebeldes pelos caminhos de ferro Fortaleza**, 2009. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Fortaleza, 2009, p. 55; p. 36-45.
- AZEVEDO, Sânzio. A Padaria Espiritual, um grêmio cultural. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (Org.). **Padaria Espiritual: vários olhares**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012, p. 19-49.
- BARROS, José D'Assunção. **Interdisciplinaridade na História e em outros campos do saber**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BARROS, José D'Assunção. História Local e História Regional: a historiografia do pequeno espaço. Lugar: reformulações de um conceito. In: BARROS, José D'Assunção. **História, Espaço, Geografia: diálogos interdisciplinares**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017, p. 194; 170.
- BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos, DHI/PPH/UEM**, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526860014.pdf> Acesso em: 10 jan 2024
- BARROSO, Oswald. **Ceará Mestiço**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular [História]**. Brasília, 2018 [2017].
- BRESCIA, Rosana Marreco. É lá que se Representa a Comédia: a Casa da Opera de Vila Rica (1770 - 1822). In: BRESCIA, Rosana Marreco. **“Aqui é a casa da Virtude onde se vê punido o crime rude”. Os Idealizadores dos teatros públicos no século XVIII: João de Sousa Lisboa e a Casa da Ópera de Vila Rica**. Paco Editorial: 2012.
- BRUNO, Arthur; FARIAS, Airton de. A Instalação da Vila de Fortaleza. Fortaleza e a separação de Pernambuco. Cidade e “Progresso”. In: BRUNO, Arthur; FARIAS, Airton de. **Fortaleza: uma breve história**. Fortaleza: INESP, 201, p. 37-38; 59.
- BASTOS, Antônio de Sousa. **Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro: acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros**. Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898, p. 803.
- BASTOS, Antônio de Sousa. **Coisas de teatro**. Antiga Casa Bertrand, 1895.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2. ed. ver. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRIGIDO, João. A Fortaleza de 1810. **Revista Trimestral do Instituto do Ceará**, Fortaleza, anno XXVI, 1912, p. 83-131.

CALMON, Pedro. **A vida de Castro Alves**. 3ª edição (revista e aumentada., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961, p. 144-145.

CARDOSO, Gleudson Passos. **As Repúblicas das letras cearenses: literatura, imprensa e política (1873-1904)**. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 45.

CENTENÁRIA, Loja Simbólica **Porangaba nº 2: Nossa história**. Disponível em: <https://loja2.glmece.org.br/historia> Acesso em: 11 jun. 2022.

CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 91-106.

CERTEAU, Michel de. Relatos de Espaço. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 199-217.

CHARTIER, Roger. Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1988.

COARACY, José Alves Visconti. **Galeria theatral: esboços e caricaturas**. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. de Moreira, Maximino, 1884. In: COARACY, José Alves Visconti. Retratos, Esboços e Restaurações, p. 135-136. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017433&bbm/5339#page/2/mode/2up> Acesso em: 20 nov. 2022.

CORBIN, Alan. Aprendizagens e disciplinas do silêncio. In: CORBIN, Alan. **História do silêncio: do Renascimento aos dias de hoje**. Tradução de Clínio de Oliveira Amaral. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2021, p. 103-122. p. 113; p. 116.

CORDEIRO, Celeste. O Ceará na segunda metade do século XIX. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004. p. 135-161.

COSTA, Marcelo Farias. **História do teatro cearense**. Fortaleza: Edição Expressão Gráfica e Editora (2a. edição revista e aumentada), 2017, p. 31-32; 47-49.

COSTA, Marcelo Farias. **A Cronologia do Teatro Cearense**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014, p. 36-37.

COSTA, Marcelo Farias. **Teatro na Terra da Luz, organizador**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1985.

COSTA, Marcelo Farias. **História do teatro cearense**. Fortaleza (CE): UFC: Imprensa Universitária, 1972.

DOCUMENTO [impresso e digitalizado] nº 12, 2ª Seção – nº 378. Palácio do governo do Amazonas em Manáos, 3 de abril de 1889. – Joaquim de Oliveira Machado. [Sobre Eduardo Alvares da Silva, p. 201]

DICIO - Dicionário online de Português. **Significado de Bey**. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/bei/> >. Acesso em: 28 dez. 2022.

DICIO. Dicionário online de Português. **Significado de Ouverture**. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/ouverture/> > Acesso em: 28 dez. 2022.

DINIZ SILVA, Marcos José. **Moderno-espiritualismo e espaço público republicano – maçons, espíritas e teosofistas no Ceará**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2009.

DE LUCA, Tania Regina. Fontes Impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.

DOMINGOS, Norma. O Tradutor e o texto literário poético. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉtua, Elzira Divina; HISCH, Irene (Org.). **Tradução vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 161.

EBIOGRAFIA. **Biografia de Marco Túlio Cícero**. Disponível em [https://www.ebiografia.com/marco_tulio_cicero/#:~:text=Marco%20T%C3%BAlio%20C%C3%ADcero%20\(107%20a.C.,rico%20equestre%20recebeu%20fina%20educa%C3%A7%C3%A3o](https://www.ebiografia.com/marco_tulio_cicero/#:~:text=Marco%20T%C3%BAlio%20C%C3%ADcero%20(107%20a.C.,rico%20equestre%20recebeu%20fina%20educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 30 out. 2023.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungman. v.1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ERNANI F. FILHO, João. Paisagens do Ceará nos cantos e contos de o pão. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (Org.). **Padaria Espiritual: vários olhares**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012, p. 147.

FARIA, João Roberto (org.). **Texto-fonte: Teatro de Machado de Assis**, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA DA SILVA, Marco Aurélio. **Sociabilidades e costumes nas territorialidades urbanas do Ceará (1860-1930)**. Fortaleza: Museu do Ceará/UECE, 2016.

FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1979.

FLÉCHET, Anaïs. A Arte da Paródia: circulações e adaptações da obra de Offenbach no Brasil. In: PONCIONI, Claudia.; ORNA, Levin (Org.). **Deslocamentos e Mediações: A**

Circulação Transatlântica dos Impressos (1789-1914). 1ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 283.

FREITAS, Itamar. Narrativa histórica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 174.

GIL, Carmem Zeli de Vargas. Memória. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. **Dicionário de ensino de história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2019, p. 155.

GIRÃO, Raimundo. Manuel Francisco da Silva Albano. In: GIRÃO, Raimundo. Famílias de Fortaleza (Apontamentos Genealógicos). **Fortaleza: Imprensa Universitária**, 1975, p. 34.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1979.

GRUZINSKY, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 175-195, mar. 2001. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi02/topoi2a7.pdf>. Acesso em: 28 set. 2022.

GUILHERME, Ricardo. **História do Teatro 1880-1910**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1981.

HARTOG, François. In: HARTOG, François. **Histórias universais: Regimes de historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Trad. Andréa Souza de Meneses et.all. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

HOLANDA, Arlene. **Benfica (Coleção Pajeú)**. Fortaleza: Secultfor, 2015.

JUSTA, O. **Estrada de Porangaba**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 foto, gelatina, p&b, 12,5 x 17,5 cm em papel 12,7 x 17,8 cm. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=40710>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LEITE, Ary Bezerra. **História da fotografia no Ceará do século XIX**, [Issuu Inc.] 2019, 416p. Disponível em: <https://issuu.com/bdlf/docs/2019_historia_da_fotografia_no_ceara_do_seculo_xix> Acesso em: 15 ago. 2022.

LE GOFF, Jacques. **Uma breve história da Europa**. Tradução de Maria Ferreira. 4ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LIMA, Assis. **Parangaba a antiga Vila de Arronches**. Arquivo Assis Lima. Acervo Histórico de 6 de março de 2021.

LOPES, Francisco Clébio Rodrigues. **A centralidade da Parangaba como produto da Fragmentação de Fortaleza (CE)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 56- 62.

LOUSADA, Maria Alexandre. Sociabilidades mundanas em Lisboa: Partidos e Assembleias, c. 1760-1834. **Penélope: revista de história e ciências sociais**. 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2655740.pdf> Acesso em: 15 dez. 2022.

LUCENA, Lucio José de Azevedo. **Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na década de 1990: Memórias de um ator**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Arte e Educação) – Parceria Universidade Estadual do Ceará (UECE). CEFET-CE, Fortaleza, 2002.

LUCENA, Lucio José de Azevedo. **Trajatória, Projetos e Teatro: Apontamentos Memoriais da Formação Artística e Acadêmica de Um Professor/Ator**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade de Brasília (UnB). Instituto de Artes (IdA), Brasília, 2012.

LUCENA, Lúcio José de Azevêdo. BNCC: diálogos possíveis entre o ensino de história? **Ensino em Perspectivas**, Fortaleza, v. 3, n. 1, 2022. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/ensinoemperspectivas/article/download/8785/7820> Acesso em: 03 jan. 2024.

LUIZ, Walden. A Coroa de Bom Jesus dos Aflitos. In: LUIZ, Walden. **Pastorís e presépios**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2023, p. 42-43.

MARTINS, Estevão de Rezende. Consciência histórica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. **Dicionário de ensino de história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2019, p. 55-58.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro Martins. **A Banda na Cidade. Espaços de atuação. Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930) / 2017**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e Universidade Nova de Lisboa. Belo Horizonte – Minas Gerais, 2017.

MARTINS, Inez Beatriz de Castro. **Música no Ceará: construção intertextual à Luz do arquivo da Banda de Música da Polícia Militar**, 2020. Disponível em: < (PDF) Música no Ceará: construção intertextual à luz do arquivo da banda de música da Polícia Militar | Inez Martins Gonçalves - Academia.edu>. Acesso em: 6 maio. 2023.

MARTINS, Inez Beatriz de Castro. Teatros em Fortaleza do século XIX. In: XXXII Congresso da ANPPOM. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal. 17 a 21 de outubro 2022 (Presencial e On-line). **Modalidade:** Comunicação. Subárea: Musicologia. Rio Grande do Norte, 2022, p. 1-8. Disponível em: 1339-5327-1-PB.pdf (anppom.org.br). Acesso em: 10 mai. 2023.

MENEZES, Antônio Bezerra de. Porangaba. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Typographia Studart, tomo 15, 1901, p. 62-63; 65.

MORENO, Jean Carlos. História na base nacional comum curricular: déjà vu e novos dilemas no século XXI. *História & Ensino*, Londrina, v. 22, n 1, p. 07-27, jan./jun. 2016.

NEVES, Frederico de Castro. A seca na história do Ceará. In: SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 4.ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004, p. 77-78; 84.

NEVES, Larissa de Oliveira.; LEVIN, Orna Messer (Org.). **O teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

NETTO, Raymundo (org.). Apresentação de A Porangaba por Batista de Lima; Apêndice de Eduardo Campos. In: GALENO, Juvenal (Obra Completa) **A Machadada**: poema fantástico e A Porangaba: lenda Americana. 3ª edição. / Fortaleza: Secult, 2010.

NOGUEIRA, Paulino. **Vocabulário Indígena em uso na Província do Ceará**. Porangaba. *Revista Trimensal do Instituto do Ceará*, Ano I. 4º Trimestre de 1887. Fortaleza, ano 1887, p. 381.

NOGUEIRA, João. *Fortaleza Velha* [1954]. In: Raymundo Netto (Org.) e notas editoriais, apresentação Cristina Rodrigues Holanda. **Fortaleza Velha**. 1ª ed. (Coleção nordestes) Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. Fortaleza e Arronches: dois espaços sócio-históricos de oposição e integração. A Estrada de Ferro de Baturité: elemento de articulação entre a capital e o sertão. In: OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. **A institucionalização da loucura no Ceará**: o Asilo de Alienados São Vicente de Paula (1871-1920). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021. E-book, p. 50-72.

OLIVEIRA, (UNILAB) Ribeiro de. Imagem e Oralidade. O bairro da Parangaba nas fotografias e nas lembranças dos seus moradores. In: XI Encontro Regional Nordeste de História Oral. **Ficção e Poder**: Oralidade, Imagem e Escrita. Universidade Federal do Ceará, 9 a 12 de maio de 2017. Campus Benfica. Simpósio temático 09 - História Oral, Narrativa e Temporalidade, Fortaleza, 2017, p. 1-15. Disponível em: <1494860826_ARQUIVO_VersaofinalGledsonRibeirodeOliveira.OralidadeeFotografia.pdf (historiaoral.org.br)> Acesso em: 13 mai. 2022.

PACE, Tácito. SILVA (Eduardo Álvares da). In: PACE, Tácito. **Biografia Onomástica de Castro Alves**. Belo Horizonte: Editora: Comunicação. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980, 486-487.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**: obra postuma, Rio de Janeiro: Editora Moderna, [1930?], p. 347; 359-360.

[PLANTA da] Cidade de Fortaleza, Ceará. [19_?]. 1 mapa ms., 44,5 x 61cm. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart325186/cart325186.jpg>. Acesso em: 15 jan. 2024. (Adaptação/elaborado pelo autor)

PEREIRA, Nilton Mullet e SEFFNER, Fernando. O que pode o ensino de história? Sobre o uso de fontes na sala de aula. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v.15, n.28, p. 113-128, dez., 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7961>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

PINTO, Nilton de Paiva. **Quase ministro:** era uma vez um cavalo. Machado de Assis em Linha, São Paulo, v.14, p. 1-16, e256711, 2021. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/357082301_Quase_ministro_era_uma_vez_um_cavalo> Acesso em: 20 agosto 2022.

PONTE, Sebastião Rogério. Uma Padaria Espiritual numa cidade material. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (Org.). **Padaria Espiritual:** vários olhares. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012, p. 60-61.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque:** reforma urbana e controle social 1860-1930. 4.ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

PONTE, Sebastião Rogério. **A Belle Époque em Fortaleza:** remodelação e controle. In: SOUZA, Simone de (Org.). Uma nova história do Ceará. 4.ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004. p. 162-191.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada na América Latina. **Revista de História**, São Paulo, nº 153, p. 11-33, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso: 21 ago. 2022.

SANTOS, José Ozildo dos. Deputados da Antiga Província do Ceará. **Revista Trimestral do Instituto do Ceará**, Fortaleza, anno XXVIII, 1914, p. 85-86.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo-mundo e espaço-mundo. In: SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo:** Globalização e Meio Técnico-científico-informacional. 5ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 33.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SANTOS SILVA, Edson. **A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898.** Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Edilberto Florêncio dos. **Entre melodramas e comédias ligeiras: vida teatral, sociabilidade e costumes em Sobral-Ce (1867-1927).** 2018. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2018) - Universidade Estadual do Ceará, 2018. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84440>> Acesso em: 05 jan. 2024.

SILVA, Cristiani Bereta. Conhecimento histórico escolar. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. **Dicionário de ensino de história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2019, p. 50-54.

SILVA, Erotilde Honório. História do teatro cearense. **Revista de Comunicação Social**, Fortaleza (CE), v. 9, n. 1/2, p. 43-82, jan./dez. 1979.

SEFFNER, Fernando. Mudança e permanência. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de (Org.). **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 169.

SERRA, Hiroldo. **Onde mora a cena cearense**. Fortaleza: Editora Secultce, 2012.

SOUSA, José Galante de. **O Teatro no Brasil**. Ed. de Ouro, 1968.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2002.

STARK, A. C. A mulher ausente: a presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro. Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 280-305, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019280>> Acesso em: 19 dez. 2022.

STUDART, Barão de. **Datas e factos para a história do Ceará**. Edição fac-símile (1896). Fortaleza: Fundação Waldemar Alcantara, 2001, p. 231; 285-286; 425-426.

TINHORÃO, José Ramos. Mercado de trabalho e novos empregos. Literatura: tomada de consciência. Como surgem as novas classes. Escolas literárias, reflexo de ideologias. In: TINHORÃO, José Ramos. **A Província e o Naturalismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1966, p. 22-27; 85-86.

VASCONCELOS, Thais. A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas no século XIX. Arteriais - **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, [S.l.], p. 67-76, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/11023>. Acesso em: 19 agosto 2022. doi: <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v6i11.11023>.

WALGÔDE, António. **O Livro do Ensaíador**: (Manual da arte de representar e tecnologia teatral). (Coleção: Teatro para amadores). Tipografia da Livraria Progredior. Editora Porto, 1950 [1915].

WILLIAMS, Raymond. O Ambiente social e o ambiente teatral: caso do Naturalismo Inglês. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. - São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-86; 169-199.

YI-FU, Tuan. **Espaço e lugar: A perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa:** como ensinar. Trad. E. da F. Rosa. Porto Alegre: ArtmMed, 1998.

APÊNDICE A – REPRESENTAÇÕES NO TEATRO GUARANY, ARRONCHES-CEARÁ (1874-1905)

Dia/Ano	Espetáculo/Evento	Autoria	Associação	Direção (artística)
28/06/1874 <i>Abertura do Theatro Guarany e Estreia da Companhia</i>	Drama - Suplício de uma Mulher Comédia-Um Cavaleiro Particular	Alexandre Dumas Filho/Émile de Girardin- [Tradução de Machado de Assis] Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
29/06/1874 <i>2º Espectáculo</i>	Comédia-drama: O Fogo do Céu Comédia-A Viúva das Camélias	Lord Sidney [(Paródia/tradução): Maria Velluti]	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
05/07/1874	Comédia-Um Cavaleiro Particular Comédia-Ciúmes de um Marido Comédia-A Miséria de Camões	Desconhecida Desconhecida Desconhecida Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
11/07/1874	Pasquineiro José Marrocos Onça Telles Banda de música	José Marrocos Onça Telles Banda de música da polícia	José Marrocos Onça Telles Banda de música	José Marrocos Telles Banda de música da polícia
12/07/1874	Comédia em 4 atos – 1ª parte: O Espartilho da Senhora 2ª parte: Berta de Castigo 3ª parte: Quase que se pegam 4ª parte: O	Desconhecida Desconhecida Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares

	Filho Exilado 5ª parte: Um Intervalo de Rabeca	Desconhecida Desconhecida		
19/07/1874	Comédia-drama: O Fogo do Céu Comédia-Os Maçons e o Bispo	Lord Sidney Domingos Olympio	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
26/07/1874	Drama-Suplício de uma Mulher Dueto- O Estudante e a Lavadeira Comédia-Os Maçons e o Bispo	Alexandre Dumas Filho/Émile de Girardin – [Tradução de Machado de Assis] Desconhecida Domingos Olympio	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
16/08/1874	Comédia- O Marido Vítima das Modas Entreato cômico- O Matuto no Recife Comédia burlesca-O Dentista Americano Comédia de costumes brasileiros - Manda quem Pode	Luiz d'Araújo Junior Desconhecida Desconhecida Francisco Luiz de Abreu Medeiros	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
23/08/1874	Drama-Antônio, o Pirata ou Escrava de Guadalupe	Alexandre Dumas [Tradução: J. Vieira Pontes]	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
08/09/1874	Drama marítimo - Antônio, o Pirata ou Escrava de Guadalupe	Alexandre Dumas [Tradução: J. Vieira Pontes]	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares

	Comédia - A Corda Sensível	Claivirille e Lambert Thiboust		
13/09/1874	Drama sacro - Satã ou os Milagres da Senhora Aparecida	José Leite Junior (Composições) (Música): Marcelino Cleto	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
20/09/1874	Drama- O Médico das Crianças Comédia - O Diabo Atrás da Porta	Auguste Anicet-Bourgeois e Adolfo D'Ennery- [Tradução de J.J. Vieira Souto] Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
27/09/1874	Drama de costumes portugueses - O Poder do Ouro Comédia - Viva o Exército! Viva o Duque!	J. M Dias Guimarães Diogo José Soromenho	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
04/10/1874	Comédia - ópera: O Fantasma Branco Dueto - O Meirinho e a Pobre	Joaquim Manuel de Macedo Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
11/10/1874	Drama sacro - Satã ou os Milagres da Senhora Aparecida Comédia - O Diabo Atrás da Porta	José Leite Junior (Composições) (Música: Marcelino Cleto) Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
18/10/1874	Drama de costumes militares -29 ou Honra e Glória	José Romano	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares

25/10/1874	Drama - Pedro sem mais Nada Comédia - Viva o Exército! Viva o Duque!	José da Silva Mendes Leal Junior Diogo José Soromenho	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
01/11/1874	Drama marítimo - Antônio, o Pirata ou Escrava de Guadalupe Comédia - Ovos de Ouro	Alexandre Dumas [Tradução: J. Vieira Pontes] Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
08/11/1874	Drama de costumes militares - A Cruz ou o Talismã de minha Mãe Comédia - O Marido Vítima das Modas	Original francês, [(tradução (??)) Luiz de Azevedo] Luiz d'Araújo Junior	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
15/11/1874	Drama de costumes militares - A Cruz ou o Talismã de minha Mãe Comédia - A Paixão de André Gonçalves ou um Pé e um Sapato	Original francês, [(tradução (??)) Luiz de Azevedo] Desconhecida	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
22/11/1874	Drama - Diana de Rione ou o Segredo de um Cofre Comédia - O Conde de Paragará ou 5 Milhões do Dinheiro de	Texto original do francês Eugene Scribe – [Tradução de J.J. Vieira Souto] Aristides Abranches	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares

	Lá!			
29/11/1874	Drama - Diana de Rione ou o Segredo de um Cofre Comédia - O Conde de Paragará ou 5 Milhões do Dinheiro de Lá!	Texto original do francês Eugene Scribe – [Tradução de J.J. Vieira Souto] Aristides Abranches	Associação Dramática Empresa Eduardo Alvares	Eduardo Alvares
23/07/1876	Comédia - A afilhada do Barão Comédia - Uma Experiência Comédia de costumes brasileiros - O Juiz de Paz de Roça Duetto - O fadinho brasileiro, Caterité	José da Silva Mendes Leal Junior Desconhecida Martins Pena Desconhecida	Companhia Dramática, empresa Lima Penante	Lima Penante
30/07/1876	Banda de música Comédia de costumes brasileiros -O Juiz de Paz na Roça Comédia - O Chapéu Preto	Banda de música da polícia Martins Pena Desconhecida	Banda de música da polícia Companhia Dramática, empresa Lima Penante	Maestro da banda de música da polícia Lima Penante
06/08/1876	Comédia - A afilhada do Barão Comédia - Uma Experiência Comédia de costumes brasileiros -O Juiz de Paz de Roça Duetto - O	José da Silva Mendes Leal Junior Desconhecida Martins Pena	Companhia Dramática, empresa Lima Penante	Lima Penante

	fadinho brasileiro, Caterité	Desconhecida		
13/08/1876	Cena dramática - Cerração no Mar Comédia - A Criada Impagável Cena cômica - O Ator no Camarim Comédia - Um Marido Vítima das Modas Comédia - O Diabo Atrás da Porta	J. M Dias Guimarães Luiz d'Araújo Junior José de Lima Penante Luiz d'Araújo Junior Desconhecida	Companhia Dramática empresa Lima Penante	Lima Penante
01/06/1879 351	Drama, de origem portuguesa "A Cruz de Ouro" (3 atos) Uma espirituosa comédia - "Já Ouvi Espirrar esse Nariz" [1 ato] Banda de música da polícia	Sem informação [Paródia de Manoel Jose d'Araujo]	Associação [Sociedade] Recreio Campestre Banda de música da polícia	Associação [Sociedade] Recreio Campestre Banda de música da polícia
06/07/1879	Banda de música Drama - Pirata Antonio Dueto [lundu cantado, o	Banda de música da polícia Alexandre Dumas – [Tradução: J. Vieira Pontes]	Banda de música da polícia Companhia Dramática, empresa Lima Penante	Maestro da banda de música da polícia Lima Penante

³⁵¹ "Theatro em Arronches [...] – Haverá um trem espresso [sic], de ida as 5 horas da tarde e de volta quando terminar o espectáculo. – Uma banda de musica [da polícia] tocara durante o trajecto de trem, sendo a passagem de volta gráteis as pessoas que assistirem ao espectáculo" (*Cearense*, Fortaleza, 29 de maio de 1879, p. 4.).

	fadinho brasileiro] -O Meirinho e a Pobre	Desconhecida		
24/12/1883	8ª noite de novena do Senhor Bom Jesus dos Aflitos	Comissão promotora da Sociedade Particular Dramática Recreio Porangabense	S.P.D. Recreio Porangabense	Comissão da Classe Artística
12/09/1897	Drama (1 prólogo e 3 atos) - O Pai Desnaturado [ou Dom Jorge Aguiar]	Desconhecida	Grupo do ator Câmara Madureira	Câmara Madureira
08/01/1905	Reunião da fundação Loja Simbólica [Maçonica] Porangaba nº 2	Jurisdição do Grande Oriente do Brasil	Grande Oriente do Brasil	Casimiro Ribeiro Brasil Montenegro, demais Maçons
13/02/1905	Cómedia - A Sogra Dueto- <i>duo-dos-patos</i>	Sem informação Desconhecida	Trupe dramática de amadores	Trupe dramática de amadores

APÊNDICE B – TEXTO DO “ANTIGO E BELO” (DUETO) “O MEIRINHO E A POBRE”, CANTADO NO TEATRO GUARANY, A 4 DE OUTUBRO DE 1874, PELOS ARTISTAS SIQUEIRA BRAGA E VIRGINIA DE BARROS

O meirinho e a pobre

DUETO

[Versão 1800 (?)]

Meirinho — Olá, vamos sem demora
P'ra casa da correção;
Tanta pobre na cidade,
Não está má vadiação.

Pobre — Veija bem senhor meirinho,
Deste lado estou esquecida,
Esta mão p'ra nada serve,
Deste olho estou perdida.

Meirinho — Minha pobre não m'embraça,
Pôde muito bem servir,
Inda moça reforçada,
Deixe a vida de pedir.

Pobre — Como poderei viver,
Sem esmolas dos fieis?
Senhor meirinho, vá embora
E me dê alguns dez-reis.

Meirinho — Marche já minha devota,
Tenho ordens apertadas;
Velhas, tontas, moças, tortas,
Irão todas amarradas.

Pobre — Se me leva, sinhorsinho,
Muita gente o sentirá,
Dos meninos que eu educo.
Coitadinhos que será?

Meirinho — Oh! mulher não sei que diz!
Venha já para a prisão...

Pobre — Ah! me deixe sinhorsinho,
Qu'eu lhe dou meu coração.

Juntos — Já que amor assim nos prende,
Da policia escapemos,
Pois se desta nós zombamos
Com amor nós não podemos.

Pobre — Eu sou pobre, isso verdade,
 Mas sou pobre mui fagueira,
 Sei dançar o miudinho,
 Sei puchar minha fieira.

O Brazil tem seus meirinhos,
 Que nos prendem com ternura,
 Porque os moços brasileiros.
 Tem feitiços tem doçura.

Meirinho — Também tem nesta cidade,
 Pobresinhas com desdem,
 Ellas fazem tranquinadas
 Com artes não sei de quem.

Da justiça official
 Nem por isso sou marreco,
 Quando estendo a minha gambia
 Sou mais leve que um boneco.

Juntos³⁵² — Pois vivamos sempre juntos,
 Meirinhando com pobreza,
 Pois amor quando nos prende
 Não s'importa com riqueza.³⁵³

³⁵² “Terminará o espectáculo [domingo, 4 de outubro de 1874 no Teatro Guarany] pelos artistas [: Siqueira] Braga e Virginia [de Barros]. Cantado o lindo duetto O Meirinho e a Pobre”. Fonte: *Constituição*, Fortaleza, 2 de outubro de 1874, p. 4.

³⁵³ O Meirinho e a Pobre (Dueto), p. 72-74. In: Lyra do Trovador [microform]: collecção de modinhas lundús, recitativos e canções. São Paulo: Typografia a vapor J. B. Endrizzi & C. [Versão]1800 (?). Fonte: <<https://archive.org/>>. Disponível em: <Lyra do trovador [microform] : collecção de modinhas lundús, recitativos e canções : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive>. Acesso: 20 jan. 2024.

APÊNDICE C – QUADRO HISTÓRICO E CULTURAL (FICHA Nº 1 -TEATRO GUARANY)

TEATRO: Guarany.	FICHA Nº 1
<u>QUADRO HISTÓRICO E CULTURAL</u> “Theatro Guarany.”	
INAUGURADO: 28/06/1874..... EMPRESA: Associação Dramática Eduardo Alvares. DIRETOR ARTÍSTICO/EMPRESÁRIO TEMPORADA: Eduardo Alvares da Silva. ELENCO: Eduardo Alvares, Virginia de Barros, Filonilha de Paiva, Joaquina Emília, J. Leão, Paiva, N.N., Venâncio, Costa, Siqueira Braga, Santiago, Vicente e Soares. CARACTERÍSTICAS: Teatrinho; teatro campestre; estilo teatro de verão; pequeno – Alvenaria. FUNCIONAMENTO: 18h30min (Às 6 1/2 horas da tarde) – 22h (10 horas em ponto). SISTEMA DE PRODUÇÃO: Ouverture (abertura, música) + Drama + Comédia = gênero teatral representado. GÊNERO RELEVANTE: Drama (militar/marcial), de costumes (portugueses); sacro brasileiro e musical – peça; o drama <i>vaudeville</i>; marítimo; realista; histórico; o drama burguês ou romântico, sob duração longa (5 atos ou 4 quadros) “a pedido”; cartas aos jornais do período ocupava o “agrado” do leitor (a), ou público do Ceará.	
PERÍODO: 1874 – 1905. PROPRIETÁRIO: Major José Feijó de Mello (Júnior) (? – 1879). LOCALIZAÇÃO: [Vila Nova de] Arronches/Ceará. TIPO DE GEOGRAFIA HUMANA: Povoado / Vila. Circundada de vivendas; chácaras e sítios; mangueiras e cajueiros. Igreja Matriz, Praça de Arronches, Intendência municipal/Cadeia pública/Lagoa. Com as práticas de recreios ou passeios de “carros”. CLIMA: Ameno. “Clima de Sertão”. Seca de 1877-1879, dentre outras. DISTÂNCIA: 7 km e 200 metros da Estação Central–Lado sudoeste de Fortaleza–(Ida/volta – Companhia Cearense da Via-Férrea de Baturité. A contar às 4 horas com a Banda de música da polícia a tocar no trajeto; fazia as honras dos espetáculos esporadicamente). DES/EMBARQUE: Estação de Arronches/Porangaba.	
<u>QUESTÕES OBJETIVAS</u>	
1. O que se entende por povoado, arrabaldes, travessa, estrada empedrada, rua, cidade, centro urbano, trilhos urbanos em suas diferenças e semelhanças? 2. Qual o entendimento da linha do tempo do Teatro Guarany? 3. Qual a sequência de representação que os espetáculos da Associação Dramática Eduardo Alvares costumavam seguir em cena? E, por quê? 4. Significação de gênero para espetáculos (drama e comédia). 5. Qual a compreensão de “abertura musical” em século XIX?	